

UNIVERSITE DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LA DESCRIPTION DU MILIEU
DANS LE ROMAN FRANÇAIS
DE BALZAC A ZOLA

THÈSE

POUR LE

DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Joan Yvonne DANGELZER

IMPRIMERIE LES PRESSES MODERNES

96, Galerie Beaujolais

PARIS -- 1^{er}

1938

**LA DESCRIPTION DU MILIEU
DANS LE ROMAN FRANÇAIS
DE BALZAC A ZOLA**

UNIVERSITE DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LA DESCRIPTION DU MILIEU
DANS LE ROMAN FRANÇAIS
DE BALZAC A ZOLA

THÈSE

POUR LE

DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Joan Yvonne DANGELZER

IMPRIMERIE LES PRESSES MODERNES

96, Galerie Beaujolais

PARIS -- 1^{er}

1938

La Faculté n'entend donner aucune
approbation ni improbation aux opi-
nions émises dans les thèses ; ces
opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs



INTRODUCTION

LA DESCRIPTION DU MILIEU DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE BALZAC A ZOLA

En abordant ce vaste sujet, nous n'avons pas eu la prétention d'en épuiser toutes les ressources. Il nous aurait été impossible dans les limites d'une thèse de Doctorat d'Université d'explorer toutes les possibilités, de développer toutes les suggestions, d'une matière aussi féconde.

Ce que nous avons essayé de faire, c'est de définir par une série de comparaisons et de contrastes les différentes conceptions de milieu, chez Balzac, Flaubert, les Goncourt et Zola. Nous avons cherché à rapprocher les mêmes milieux, vus par chacun des romanciers de ce groupe, afin de montrer leur méthode de présentation ou leur utilisation de cet élément dans leurs romans.

Il y a plusieurs façons de comprendre le mot « *milieu* ». Il peut être pris au sens concret, exprimant l'atmosphère physique qui environne immédiatement une personne. D'habitude, on l'emploie dans un sens plus large et plus figuré, pour désigner les idées, la fortune, le rang social, d'une personne ; on dit : il est d'un « *milieu* » bien pensant, d'un « *milieu* » riche, d'un « *milieu* » de petits commerçants.

Pour la clarté de notre étude, nous avons arbitraire-

ment considéré trois sortes de milieux : le milieu intérieur (la maison, la chambre) ; le milieu extérieur (le paysage), le milieu social (la profession, les amis et relations).

Chacun des romanciers de notre groupe a insisté sur l'un ou l'autre de ces genres de milieux. Balzac a donné une grosse importance à l'influence déterminante du milieu intérieur ; Flaubert a appuyé sur le milieu social, en tant qu'ambiance morale et intellectuelle ; les Goncourt ont été séduits par la beauté colorée du milieu extérieur ; Zola aussi, au début de son œuvre, a cédé une large place à la nature, mais dans l'œuvre de sa maturité, il a mené de grandes enquêtes sur le milieu social, considéré non pas du point de vue des idées, comme Flaubert, mais du point de vue des conditions techniques des métiers.

Quelle est la raison de ces déplacements d'importance accordés tantôt au milieu intérieur, tantôt au milieu social, tantôt au milieu extérieur ? Il s'agit là d'un fait fondamental : la culture, le tempérament de l'écrivain, que vient mouler l'esprit de l'époque.

Trois des quatre romanciers qui forment le sujet de notre étude ont été des contemporains. Flaubert est né en 1821, Edmond de Goncourt en 1822, son frère en 1830 ; Zola, que les grands aînés ont regardé avec quelque ébahissement, est évidemment d'une autre génération (1840-1902).

Au point de vue historique, quoique traitant quatre romanciers, nous avons affaire à trois générations. Jusqu'à quel point les divergences que nous constatons dans l'œuvre de ces réalistes-naturalistes sont-elles le résultat d'une divergence de tempérament ? En quelle mesure l'influence de l'époque s'exerce-t-elle sur leur esprit respectif ?

La question est délicate. Deux raisons expliquent l'intérêt de Balzac pour le milieu auquel il s'est attaché : d'abord, il aimait les choses, et cet amour, la théorie scientifique de Geoffroy Saint-Hilaire est venu l'affirmer et le consacrer.

Flaubert a-t-il de la méthode scientifique une conception plus juste que Balzac ? C'est que Flaubert plus que Balzac a été élevé dans un milieu scientifique. Enfant, il habitait l'Hôtel-Dieu de Rouen, son père était médecin, son frère et son meilleur ami le seront également. Puis il estime qu'une curiosité générale vient stimuler son intérêt naturel pour la médecine : « C'est une chose étrange », dit-il, « comme je me sens attiré vers les études médicales (le vent est à cela dans les esprits) » (1). Son envie de disséquer le rend scrupuleux, et sceptique pour tout ce qui touche aux sciences morales. Elle l'empêche de se lancer dans des théories absolues. Elle lui inspire le rêve d'un art qui trouve dans la vérité sa raison d'être.

Flaubert est-il différent des Goncourt ? Tous les trois sont des nerveux chez qui la sensation est vive jusqu'à la douleur. Tous les trois ont une sensibilité féminine qui se blesse au contact des menues laideurs et vulgarités de la vie. Flaubert avoue à la Muse : « J'ai souffert beaucoup de ces riens dont un homme *ne doit pas parler*. Ainsi il y a des ameublements, des costumes, des couleurs d'habits, des profils de chaises, des bordures de rideaux qui me font mal » (2). Et les frères Goncourt, se confessant par la bouche de Charles Demailly, diront : « Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin. Une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions » (3). Les Goncourt se sont énorgueillis de cette sensibilité, en ont fait un culte ; Flaubert, au contraire, l'a résolument maîtrisée. D'autre part, tandis que Flaubert, à part de courts séjours à Paris, est resté enfoui dans son village perdu, familial, à Croisset, les Goncourt ont habité la capitale. Ils

(1) FLAUBERT, Corr. III., p. 230. Lettre Nuit de Mardi, 1859.

(2) FLAUBERT, Corr. II, p. 430, Lettre datée dimanche soir, 1854.

(3) Charles Demailly, p. 60.

se sont frottés à des artistes, à des bohémiens ; ils ont approché la littérature, non pas à travers la science, mais à travers l'art.

Zola aussi est un névropathe, les Goncourt le dépeignent dans le *Journal*, agité, dans l'inquiétude fiévreuse d'arriver. Le Dr Toulouse affirme : « il existe donc un certain déséquilibre nerveux, une émotivité exagérée réellement morbide, qui provoque, sous l'influence d'excitations minimes, des réactions désordonnées et douloureuses. A ce point de vue, et aussi à cause de certaines idées morbides qui seront décrites plus loin, on est en droit de dire que M. Zola est réellement un névropathe... » (4). Mais ce nerveux n'est ni dilettante, ni homme de lettres comme les Goncourt. C'est un grand lyrique, un hugolien épris de puissance, tombé dans une époque de déploiement scientifique et l'interprétant à sa façon comme les romantiques ont interprété le socialisme.

« Il participa au mouvement des idées de son temps », dit Léon Delfoux, « en cherchant à amener la littérature à ne pas se désintéresser du courant rationaliste qui se développait dans la seconde moitié du XIX^{me} siècle » (5).

Avec des tempéraments romantiques, d'artiste, de lyrique, tous ces romanciers étayent néanmoins leur œuvre sur le vrai. Tous sont d'accord pour déterminer l'homme d'un point de vue logique, scientifique. Ils ne prennent pas l'être humain par le dedans, comme les classiques, mais l'étudient comme un être qui a des sens, et ils s'appliquent à chercher tout ce qui est susceptible d'activer ces sens et de faire réagir le personnage. L'être humain n'est pas une entité philosophique abstraite ; on peut l'analyser comme n'importe quel autre phénomène naturel, en étudiant sa structure physique, ses dispositions d'esprit, et les modifications qu'apporte à celles-ci le milieu où il habite.

(4) Edouard TOULOUSE, *Emile Zola*, p. 166, 1877-1902, Lettre 22 Juillet 1885, p. 641.

(5) Léon DEFFOUX. *La publication de l'Assommoir*, p. 16.

Zola écrivait à Gustave Geffroy, en 1885 : « Mon rôle a été de remettre l'homme à sa place dans la création, comme un produit de la terre, soumis encore à toutes les influences du milieu ; et, dans l'homme lui-même, j'ai remis à sa place le cerveau parmi les organes, car je ne crois pas que la pensée soit autre chose qu'une fonction de la matière. La fameuse psychologie n'est qu'une abstraction ; et, en tous cas, elle ne serait qu'un coin restreint de la psychologie » (6).

C'est de Taine que Zola s'est inspiré en exprimant cette philosophie, car celui-ci avait écrit à J. J. Weiss, en 1859, dans presque les mêmes termes que son disciple : « Je fais de la physiologie en matières morales, rien de plus. J'ai emprunté à la philosophie et aux sciences positives des méthodes qui m'ont semblé puissantes, et je les ai appliquées dans les sciences psychologiques. Je traite des sentiments et des idées, comme on fait des fonctions et des organes ».

Tous, réalistes ou naturalistes, souscrivent à ce principe. Le rapprochement de la science et de la psychologie fait leur orgueil.

Le contact avec la science fait l'orgueil des réalistes-naturalistes. Balzac l'a inauguré ; Flaubert le continue, en affirmant que les sciences morales doivent procéder comme les sciences physiques, par l'impartialité ; les Goncourt écrivent dans la préface à *Germinie Lacerteux* : « Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse, et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises » (7).

Zola va même plus loin, et soutient que c'est aux écrivains de frayer la route aux savants en fournissant des

(6) Lettre du 22 Juillet 1885. *Corr.* 1872-1902, p. 641.

(7) Préface à *Germinie Lacerteux*, p. VII.

hypothèses : « L'homme a commencé par risquer certaines explications des phénomènes », écrit-il dans *Le roman expérimental*, « les poètes ont dit leur sentiment et les savants sont venus ensuite contrôler les hypothèses et fixer la vérité. C'est toujours le rôle de pionniers que Claude Bernard assigne aux philosophes. Il y a là un noble rôle, et les écrivains ont encore le devoir de le remplir aujourd'hui » (8).

Cependant, à partir de Balzac, un autre lien que le « scientisme » s'établit entre les romanciers de notre groupe. Ils s'occupent du pittoresque de leur milieu, ils *voient* autrement. Ce n'est pas l'animateur de la *Comédie Humaine* qui se serait écrié avec cette ardeur, à propos de l'art antique : « ...je m'incrusterai dans la couleur de l'objectif et je m'absorberai en lui avec un amour sans partage » (Flaubert, *Corr.*) (9). Chez Balzac, la description du milieu est une énumération où il s'agit d'être complet, de ne rien omettre. Flaubert, Goncourt, Zola, ont soin de grouper les objets ; ils s'inquiètent des prises de vues, des coupes artistiques du sujet, des reflets de lumière. Balzac, lui, sans négliger l'éclairage de ses intérieurs, manque du sens de la composition. Ses milieux ne font pas tableaux.

Toute la lignée d'écrivains entre 1850 et 1880 subira l'influence du « picturalisme ». M. Eugène Langevin, en parlant de l'art français pendant cette période, nous dit : « Parmi les assertions un peu certaines que l'on peut proposer sur notre matière, il y a d'abord que les échanges, les réactions mutuelles, les ressemblances entre les lettres et les arts n'ont jamais été aussi incontestables, peut-être aussi considérables » (10).

Fromentin a le choix entre le pinceau et la plume : Courbet lance le défi du réalisme ; les Goncourt gravent et font de l'aquarelle ; Zola est l'ami de Cézanne, le défenseur du groupe des Batignolles.

(8) *Le Roman expérimental*, p. 48.

(9) *Corr.* I, p. 154-155, Lettre du 1^{er} mai, 1845.

(10) DUMESNIL, *Le Réalisme*, p. 592.

Chez Flaubert, généralement considéré comme purement littéraire, se décèle l'influence de la peinture. Louis Hourticq (*La Vie des Images*) verrait volontiers dans *l'Education Sentimentale* et dans *Bouvard et Pécuchet*, quelque chose des lithographies de Gavarni, des dessins de Daumier. Rosanette et Frédéric voient la forêt de Fontainebleau avec les yeux d'un Diaz ou d'un Rousseau. M. Hourticq signale également, dans *Salammbô*, des souvenirs de tableaux que Flaubert aurait admirés, étudiant, vingt ans plus tôt : les scènes orientales de Decamps, de Delacroix, de Chassériau, *l'Holopherne endormi*, de Vernet, les lions de Barye, les mercenaires de Guignet. Il s'inspire d'une gravure de Callot pour *La Tentation de Saint-Antoine* et d'un vitrail de la cathédrale de Rouen pour *La Légende de Saint-Julien l'Hôpitalier*.

Balzac, certes, ne néglige pas les peintres dans sa Comédie (*La Maison du Chat-qui-Pelote*, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, *Pierre Grassou*, *La Rabouilleuse*).

Il dédie *La Fille aux yeux d'or* « à Eugène Delacroix, peintre ». On sait qu'il possédait dans sa collection d'admirables tableaux des écoles françaises et italiennes. Dans ses romans, il fait volontiers des digressions-conférences sur l'art des grands maîtres, et nous renvoie à leurs toiles pour nous décrire tel paysage, tel effet de coloris. Dans les prairies de la Vallée du Loing, se trouvent « des bestiaux comme en fait Paul Potter, sous un ciel de Raphaël, sur un canal ombragé d'arbres dans la manière d'Hobbéma » (11).

Mais il s'inspire des œuvres d'art moins directement qu'un Flaubert. Il ne s'efforce pas de faire ressembler ses paysages à des tableaux, comme l'ont fait les Goncourt, et dans une certaine mesure, Zola. Sa description du milieu intérieur se ressent parfois de l'art du portrait, mais ce qui l'a surtout inspirée, c'est la science de la zoologie.

Il aurait été intéressant d'inclure une étude de Daudet

(11) *Ursule Mirouet*, p. 4.

dans cette vue d'ensemble. Il était très lié avec Goncourt et Zola, et son art jusqu'à un certain point tient du leur. Comme eux, il emploie la méthode d'observation directe, amasse des notes avant d'écrire ; comme eux, il se transporte sur les lieux pour vérifier le milieu qu'il veut dépeindre. Comme Goncourt le fait pour *Germinie*, Anatole Bazoche et Madame Gervaisais, il transplante dans ses romans des histoires vécues, des personnes connues. Comme Goncourt, il peint des natures sensibles, compliquées, avec un style nerveux et frémissant. Il continue leur « impressionnisme », compose par tableaux.

Cependant Daudet se détache des réalistes et des naturalistes, dans la mesure où il a évité l'influence de la science. Desprez le signale tout de suite : « M. Zola abuse de la physiologie. M. Daudet n'en use pas assez ; son éducation scientifique reste incomplète. Il répugne à pénétrer jusqu'aux bas-fonds de la créature humaine, et n'étudie que les parties nobles » (12).

Zola, quoiqu'il classe Daudet parmi les romanciers naturalistes, est obligé lui aussi de reconnaître cette tendance profondément anti-réaliste, cette pudeur d'esprit de Daudet. Mais, ami loyal et admirateur, son jugement n'est qu'une apologie : « Jamais l'auteur n'est descendu dans le borbier humain ; il le laisse parfois deviner, et c'est tout. Nous avons affaire ici à la pente naturelle d'un tempérament, ce que je veux bien établir, pour ne point laisser à ma pensée une portée critique qu'elle n'a pas. M. Alphonse Daudet agit loyalement envers la nature ; il ne ment pas, il ne se farde pas de rose ; il en extrait simplement tous les éléments heureux, et les place au premier plan, tandis qu'il recule dans l'ombre les éléments mauvais. C'est en somme la même opération que font les esprits révoltés, lorsqu'il mettent l'odieux en avant et qu'ils laissent en arrière la partie consolante. Dans l'un et dans l'autre cas, il y a une simple question de perspective, une

(12) L. DESPREZ, *L'évolution naturaliste*, p. 67.

manière d'aimer ou de ne pas aimer l'humanité ; au fond, la probité littéraire est égale. M. Alphonse Daudet pense, comme ont pensé d'ailleurs d'autres grands artistes, que le bien est la vive lumière dont il faut éclairer le tableau humain, et que le mal est l'ombre qu'il est habile de réparer avec sagesse, pour ne pas trop assombrir l'ensemble » (13).

Or, cette « sagesse », cette vérité arrangée, embellie, est en contradiction flagrante avec l'honnêteté courageuse, la vérité scientifiquement exacte des naturalistes. Malgré toute son habileté, Zola ne peut pas arriver à nous faire accepter ce paradoxe qui fait d'un écrivain qu'il qualifie lui-même de « poète attendri » (14), une gloire de l'école naturaliste.

Daudet d'ailleurs se refuse à être enrôlé dans celle-ci. Il déclare à Philippe Gil en 1885 . « O ce naturalisme ! En voilà un fleuve dont j'ai entendu parler, comme dit ma *Sapho* du Gymnase. Mais le naturalisme m'est absolument indifférent et, pour ma part, je n'ai jamais employé ce mot-là » (15).

Questionné par Jules Huret, Lemaître mettait Daudet en dehors du naturalisme, et lui répétait ce refrain : le naturalisme, c'est Zola tout seul. Deffoux précise : « Mêlé au naturalisme à son corps défendant... il fut aussi loin de l'école de Croisset que de l'école de Médan : il ne se soumit jamais à une rigoureuse discipline de style, ni aux règles du roman expérimental ; mais, cousinant avec le Félibrige, il s'abandonne à sa fantaisie d'homme du Midi, champion d'une « littérature debout, parlée, gesticulée » (Préface de *Tartarin de Tarascon*) (16).

(13) ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, p. 214-215.

(14) ZOLA, *Les Romanciers Naturalistes*, p. 215.

(15) Interview avec Philippe GILL, *Figaro*, 25 oct. 1885.

(16) Léon DEFFOUX, *Le Naturalisme*, p. 74.

LE MILIEU CHEZ BALZAC

INTRODUCTION

Sa théorie du milieu

Les découvertes scientifiques de son époque avaient fortement impressionné Balzac. Etudiant, il avait probablement suivi les cours au Muséum, il était assidu au Jardin des Plantes, il lisait avec voracité les livres de sciences. Ses connaissances en fait de botanique, d'anthropologie et de zoologie sont des connaissances d'amateur, souvent incomplètes ou erronnées. Comme le dit spirituellement Blanchard : « Balzac peut avoir été zoologiste chez les romanciers, mais il n'est qu'un romancier chez les zoologistes » (1). Cependant, il est évident que ces trois sciences « ont enrichi la matière de ses pensées, partiellement orienté le cours de ses réflexions et fortement teinté tous ses écrits. A ces sciences, par lui déformées, je le veux bien », accorde Blanchard, « mais à ces sciences incontestablement, et surtout à la biologie animale et humaine, il est redevable d'une partie estimable de sa philosophie » (2). Baldensperger conclut de même : « Les idées des

(1) M. BLANCHARD, *La Campagne et ses habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, p. 240.

(2) Idem p. 262.

grands naturalistes français offraient une sorte d'armature et de garantie à des notions plus audacieuses qui sont, pour un autodidacte, les « clefs » de l'observation, de l'interprétation appliquées à l'humanité » (3).

Les travaux de Cuvier, fondateur de l'anatomie comparée et de la paléontologie, avaient émerveillé Balzac. Comme le paléontologiste qui reconstituait des espèces inconnues grâce à quelques os brisés, Balzac se fait fort de reconstituer l'homme tout entier d'après un simple détail de vêtement. Au premier coup d'œil, il reconnaît en Pons un homme bien élevé en proie à un vice secret. La manière dont il retient son chapeau par l'occiput, ses guêtres, son immense cravate, ses boutons de métal, sont des signes caractéristiques qui permettent de le reléguer immédiatement à l'époque des incroyables, des peintures correctes de David et des meubles grêles de Jacob. Les manières, le costume, identifient pour Balzac des classes d'hommes qui se raréfient ou disparaissent. Les Guillaume, commerçants patients, rusés, cupides, forment une de ces vieilles familles « où se conservent, comme de précieuses traditions, les mœurs, les costumes caractéristiques de leur profession, et restées au milieu de la civilisation nouvelle comme des débris antédiluviens retrouvés par Cuvier dans les carrières » (4).

La querelle où Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire discutèrent l'unité de la composition organique avait passionné l'auteur de la *Comédie Humaine*. Il s'est toujours déclaré d'ailleurs pour la théorie évolutionniste de Saint-Hilaire. « La proclamation de ce système », dit-il dans l'*Avant-Propos*, « sera l'éternel honneur de Geoffroy Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science... » (5). Et il dédie *Le Père Goriot* « au grand et illustre Geoffroy Saint-Hilaire, comme témoignage d'admiration de ses travaux de génie ».

(3) F. BALDENSBERGER, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, p. 75.

(4) *La Maison du Chat-qui-pelote*, p. 9.

(5) *L'Avant-Propos*, p. XXVII.

Son admiration est si grande qu'il transpose le principe de l'unité évolutionniste dans le monde humain. Geoffroy Saint-Hilaire avait prouvé que la matière est une, mais qu'elle s'adaptait, et par conséquent, se différenciait, d'après les lieux où elle était appelée à se développer. Balzac soutient que tous les hommes étaient pareils à l'origine, et que les races, comme les espèces zoologiques, sont le produit d'un certain milieu. Il admet les ressources de la matière première plutôt que ses caractéristiques. Il est convaincu que parmi les instincts latents d'un animal, les qualités d'une personne, ceux ou celles que les circonstances extérieures favorisent et réclament se développent, tandis que les autres restent engourdies ou périssent entièrement. « Les instincts sont des faits vivants dont la cause gît dans une nécessité subie », affirme-t-il. « Les variétés animales sont le résultat de l'exercice de ces instincts. Pour se convaincre de cette vérité tant cherchée, il suffit d'étendre aux troupeaux d'hommes l'observation récemment faite sur les troupeaux de moutons espagnols et anglais, qui, dans les prairies de plaines où l'herbe abonde, paissent serrés les uns contre les autres, et se dispersent sur les montagnes où l'herbe est rare. Arrachez à leur pays ces deux espèces de moutons, transportez-les en Suisse ou en France : le mouton de montagne y paîtra séparé, quoique dans une prairie basse et touffue ; les moutons de plaine y paîtront l'un contre l'autre, quoique sur une Alpe » (6).

L'homme, comme l'animal, est soumis aux conditions climatiques : l'ardeur du soleil développera dans la rétine des hommes du désert un tapis réflecteur, pour les protéger contre l'éclat scintillant des mirages et le bleu intense de l'éther ; de même, la nécessité d'atteindre les branches des arbres allongera le cou de la girafe. Non seulement les organes de l'homme se modifient d'après les lieux où ils se développent, mais son esprit, lui aussi, reçoit les sugges-

(6) *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, I, p. 48.

tions de la nature, pauvre ou fertile, grandiose ou déprimante, qui l'entoure (7). Le Brésilien a la fougue, la passion des gens habitants des pays chauds, éclaboussés de lumière rutilante. Le Breton qui foule un sol sillonné de ravins, de lacs, de marais, hérissé de haies entre lesquelles chaque champ forme une citadelle, reste sauvage et rebelle à toute vie sociale. Le Polonais est courageux, mais incertain et indécis ; il « offre une mobilité semblable à celle du vent qui règne sur cette immense plaine coupée de marécages ; s'il a l'impétuosité des Chasses-Neiges, qui torquent et emportent des maisons, de même que ces terribles avalanches aériennes, il va se perdre dans le premier étang venu, dissous en eau... » (8).

Cependant Balzac reconnaît que « l'Etat social a des hasards que la Nature ne se permet pas, car il est la Nature plus la Société » (9). Cette société qui grouille autour de nous, c'est notre époque, avec ses mœurs, ses conventions, sa politique, ses moyens de transport, ses inventions, son esthétique, ses croyances. Cette atmosphère sociale marque tous les hommes d'une même génération, si différents soient-ils d'éducation et de milieu, du même sceau, et si visiblement qu'on peut les reconnaître au premier coup d'œil. Balzac a voulu nous laisser un rapport sur la Restauration (10) et le règne du Roi-Citoyen, de même que Zola s'est fait historien du Second-Empire. Il a l'ambition de décrire l'ensemble de la société comme Buffon avait décrit l'ensemble de la zoologie. « Toute cette matière des observations et mœurs, qui s'éparpillait encore vers 1830 chez les *Flâneurs*, les *Rôdeurs*, les *Observateurs*, les *Promeneurs*, et autres intarissables continuateurs du vieux

(7) Notons que M. André MISSENARD, dans son récent ouvrage intitulé : *L'homme et le climat*, étudie l'influence du climat sur le caractère, en faisant de cette relation une véritable science nouvelle.

(8) *La Cousine Bette*, p. 256.

(9) *L'Avant-Propos*, p. XXVII.

(10) Balzac a une prédilection marquée pour la Restauration. La cause en serait, d'après M. Abraham (*Créatures chez Balzac*) que Balzac aime travailler sur des événements situés à quinze ans de « distance romanesque » de l'époque où il écrit.

Spectateur d'Addison, Balzac l'a recueillie dans ses romans, dramatisée, organisée, approfondie » (11).

Balzac a vu dans son époque le triomphe de la science, de la chimie, de la médecine, une époque sans religion, matérialiste, dont la foi était l'argent ; il a vu s'écrouler le vieux code d'honneur napoléonien, en dépit des souvenirs et même de l'espèce de superstition qu'on avait tissée autour du grand homme ; il a vu une époque dominée par l'âpreté au gain. Il a montré une bourgeoisie enrichie, intelligente, ambitieuse, épaulant la noblesse sans chef, qui se contentait de jouer un rôle mondain plutôt que politique, en refusant de s'infuser un sang nouveau, d'accepter le bourgeois qu'elle aurait ennobli en l'admettant dans ses rangs. Zola a observé les conséquences de ce même refus ; ses Rougon se dressent en face de la noblesse dont Madame Rougon souhaite si ardemment l'humiliation. Mais Zola a vu une autre étape de cette lutte démocratique, celle qui nous secoue encore actuellement : l'ouvrier soulevé contre les classes dirigeantes.

Le climat d'un pays distingue les races les unes des autres ; l'atmosphère générale d'une époque distingue les générations. Cela ne suffit pas encore à distinguer les genres. Or ce qui classe le plus fermement les gens du même pays et de la même civilisation, ce sont les professions. De même qu'il y a des loups, des lions, des tigres, des moutons, il y a des soldats, des ouvriers, des administrateurs, des avocats. Balzac ne fait que reprendre ici la théorie de Diderot, qui avait voulu renouveler le théâtre par la peinture des conditions et non des caractères.

Ces conditions influent profondément sur le fonds humain. « Il est », dit Balzac, « du vol, du commerce de fille publique, comme du théâtre, de la police et de la gendarmerie. Dans ces six conditions, l'individu prend un caractère indélébile. Il ne peut plus être que ce qu'il est. Les stigmates du divin sacerdoce sont immuables tout aussi bien

(11) Joachim MERLANT, *H. de Balzac*, préface aux *Morceaux choisis*, p. 54.

que ceux du militaire. Il en est ainsi des autres états qui sont de fortes oppositions, des *contraires* de la civilisation. Ces diagnostics violents, bizarres, singuliers, *sui generis*, rendent la fille publique et le voleur, l'assassin et le libéré, aussi faciles à reconnaître qu'ils sont pour leurs ennemis, l'espion et le gendarme, ce qu'est le gibier pour le chasseur : ils ont des allures, des façons, un teint, des regards, une couleur, une odeur, enfin des *propriétés* infaillibles » (12). Les autres métiers donnent aussi un teint et des manières spéciaux. La vie d'arrière-boutique enlève à César Birotteau ses couleurs vives de paysan. Cibot, tailleur-concierge (*Le Cousin Pons*) est devenu presque olivâtre à force de rester toujours assis à la turque, sur une table élevée, à la hauteur de la croisée grillagée qui donne sur la rue. La façon dont Crevel (*La Cousine Bette*) salue, révèle tout de suite l'ancien commis-voyageur. Ce type social s'habille ordinairement d'une redingote olive, d'un col en maroquin, d'une chemise de calicot « rayée bleue » ; il fume la pipe et déploie une éloquence gluante (13). Les médecins, les avocats, les notaires, les employés ont également leurs caractéristiques, leur façon de s'habiller et de se tenir, leur pli professionnel, leur façon de penser, leur code de loyauté mutuelle, leur argot, leurs expressions techniques ou administratives, leurs plaisanteries spéciales, leur philosophie, leur « esprit ».

Mais ces « genres », ces hommes de métier, varient suivant la ville ou le quartier qu'ils habitent. Le parangon des commis-voyageurs se trouve à Paris. La grisette de Paris est différente des autres grisettes ; c'est une spécialité de la ville. « Elle se fait à Paris, comme la boue, comme le pavé de Paris, comme l'eau de la Seine se fabrique à Paris, dans de grands réservoirs à travers lesquels l'in-

(12) *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, III, p. 168.

(13) Rappelons que ces « physiologies » étaient tout à fait à la mode à cette époque. Flaubert aussi en a écrit : *Une leçon d'Histoire Naturelle : genre Commis*, publiée par le Colibri du 30 mars 1837 et visiblement inspirée de Balzac. « Tout, jusqu'au style », constate Dumesnil, « y est imité de Balzac ». (Renée DUMESNIL, *En marge de Flaubert*, p. 61).

dustrie la filtre dix fois avant de la livrer aux carafes à facettes où elle scintille et claire et pure, de fangeuse qu'elle était » (14).

Les concierges de Paris ressemblent au quartier dont ils font partie. Celui du faubourg Saint-Germain, oisif et chamarré, joue sur les rentes ; celui du quartier de la Bourse lit les journaux ; celui du faubourg Montmartre a un état, Dans le quartier de la prostitution, la portière est elle-même une ancienne prostituée ; elle a des mœurs, si elle habite au Marais (*Histoire des Treize*).

L'homme qui a grandi dans un certain quartier ne peut plus s'en détacher. Tel les plantes qui demandent un climat et un sol particuliers, il ne peut être transplanté, sous peine de mourir. Le « curé de Tours » ne pousse qu'à Tours, et encore il ne pousse que dans sa paroisse. « De même que pour vivre, un arbre doit retrouver à toute heure les mêmes sucs, et toujours avoir ses chevelus dans le même terrain, Birotteau devait toujours trotter dans St-Gatien, toujours piétiner dans l'endroit du Mail où il se promenait habituellement, sans cesse parcourir les rues dans lesquelles il passait, et continuer d'aller dans les trois salons où il jouait, pendant chaque soirée, au whist et au trictrac » (15).

Cependant Balzac convient que l'homme n'est pas, comme la plante, passif. Il réagit, il a une personnalité. Et cette personnalité influe sur la réalité immédiate qui l'environne. En effet, chaque homme est libre de choisir et d'arranger à son goût sa maison ou son appartement. Là, il peut exercer un contrôle, manifester son individualité. Dans ce milieu, le plus tangible de tous, avec lequel il a le contact le plus intime, le plus direct, où il lui suffit d'étendre le bras pour changer quelque objet de place — tandis que souvent aucun effort, physique ou mental, ne le met-

(14) *Histoire des Treize*, p. 84.

(15) *Le Curé de Tours*, p. 224.

trait à même d'exercer une influence sur son pays, ou son époque, ou sa caste, ou sa ville, aussi immuables que les lois du destin — là enfin dans une enceinte de quatre murs, l'homme peut jouir du libre arbitre, dominer la matière, là enfin il peut montrer sa supériorité sur l'animal. Balzac nous rappelle dans l'*Avant-Propos* que « l'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts ni sciences ; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée, et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins » (16). Il répète la même idée dans *Le Curé de Village* : « Par une loi singulière, tout imite dans une maison celui qui y règne, son esprit y plane » (17).

Aussi faut-il préciser que Balzac, et la plupart des critiques balzaciens, entendent par « milieu » non pas le milieu naturel (le pays, le paysage) ou le milieu social général (l'époque) ou étroit (le métier), mais ce milieu artificiel, créé par l'homme, et par conséquent susceptible d'être modifié par lui (la maison, la chambre). Au cours de la première partie de notre étude, nous adopterons ce sens restreint du terme ; nous étudierons ensuite le milieu naturel chez Balzac, et nous dirons quelques mots du milieu social étroit en parlant de la peinture des professions chez Flaubert.

(16) *Avant-Propos*, p. XXVII.

(17) *Le Curé de Village*, p. 187.

CHAPITRE PREMIER

LE MILIEU INTÉRIEUR

Puisque l'homme représente sa pensée dans les choses qui l'entourent, c'est par les choses que Balzac va le saisir, l'étudier, en faire une espèce de reconstitution ou mieux une préface bibliographique, avant de nous le présenter directement en action ou en conversation.

Ces préfaces durent si longtemps que même les fervents de Balzac s'en plaignent parfois. « Fort d'une théorie dont il se dissimule sans doute le fatalisme menaçant et le danger secret », écrit Baldensperger, « le romancier n'aura plus le moindre scrupule à *décrire...* » (1).

Le rideau est levé sur une scène de la Comédie, nous attendons avec impatience, pendant que Balzac, metteur en scène, nous explique à satiété chaque objet, nous en raconte l'origine et l'histoire, nous encombre d'une foule de détails dont nous ne savons que faire pour l'instant parce que nous ne sommes pas en mesure de les appliquer. Nous voulons voir les personnages, nous voulons que l'action commence. Balzac n'est pas du tout partisan de la doctrine d'*in medias res*. Lui se dit, chaque chose à sa place et en son temps. Et pour lui la place de la description du milieu est tout au début. Il amasse là tout ce qu'il a à dire à ce

(1) F. BALDENSBERGER : *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, p. 90.

sujet, méthodiquement, en bon ouvrier ; puis il se dit avec satisfaction : « Voilà qui est fait, maintenant je prends mon personnage, je le place dans mon milieu, et j'en suis à la deuxième étape de mon roman ! ». Balzac n'a pas idée d'un milieu s'infiltrant peu à peu dans l'esprit d'un lecteur. Quand on veut se rendre compte de la manière dont Flaubert, par contre, nous a fait si puissamment sentir tout l'ennui de la campagne, on est étonné du peu de place que tient la description, même proportionnellement. C'est que Flaubert, avec un tact exquis, sait glisser une phrase descriptive juste où elle porte le plus. Il ne nous lance pas tout ce qu'il a à dire en une seule fois, il nous réserve toujours quelques détails qu'il nous fait connaître au moment voulu, de façon à ne nous laisser jamais oublier le milieu en question, à nous en environner constamment jusqu'à ce qu'il devienne pour nous une ambiance morale.

Cependant le génie de Balzac est vigoureux plutôt que subtil et sa méthode plus directe a aussi sa puissance. Au moins nous fait-il entrer *dans* les choses. Nul doute que ces longues préfaces descriptives ne donnent à l'œuvre de Balzac une solidité et une réalité sans pareilles. Qui est-ce qui ne voudrait pas chercher dans l'ancienne rue Sainte-Geneviève la pension Vauquer ? On sait tout sauf le numéro. On sait que la maison tombe à l'angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, dans la partie qui dévale vers la rue de l'Arbalète (l'actuelle rue Tournefort, entre la rue du Pot-de-Fer et la place Lucien-Herr) ; qu'elle est construite en moellons, à trois étages, avec deux fenêtres chacune en profondeur. Une porte bâtarde doit nous donner accès au jardin, dans lequel nous nous sommes promenés tant de fois, quoique nous nous fussions volontiers passés de quelques-unes de ses beautés, telle que le carré d'artichauts bordé d'oseille et de laitue ou de persil. Mais on se souvient de l'allée de tilleuls et des artichauts foulés par Vautrin en haranguant Rastignac.

Quant à la maison, nous la connaissons de fond en com-

ble. Balzac nous l'a fait voir comme à un acquéreur qui voudrait exploiter la pension. Nous savons non seulement la disposition des pièces, mais leur ordre ; nous savons qu'il y a un hangar pour le bois qu'on fait entrer du reste par une porte donnant de la cour sur la rue Neuve Sainte-Geneviève ; nous savons que la porte à claire-voie est remplacée par une porte pleine la nuit ; nous savons que la cour a environ vingt pieds de large, que la basse-cour contient des poules, des cochons et des lapins ; nous savons où coulent les eaux grasses de la pierre d'évier et où est le garde-manger. Le salon contient des fauteuils et des chaises en étoffe de crin, une table ronde à dessus de marbre, un cabaret de porcelaine, une pendule de marbre bleuâtre ; la salle à manger est meublée de buffets, d'une table couverte en toile cirée, de paillassons et de chaufferettes. On se dit que c'est impossible que tout cela soit inventé, c'est trop complet, trop fouillé, il n'y a aucune lacune, Balzac a pensé à tout. Peut-être que la maison (si un seul modèle existe, car il nous semble que le romancier a combiné plusieurs maisons de la rue Tournefort) n'est plus une pension, qu'elle n'est plus fréquentée par les étudiants, ni présidée par une grosse et grasse maîtresse de pension ; que l'on a changé l'ameublement, que les murs ne suintent plus la crasse et ne puent plus le rance, que tout ce que Balzac a évoqué du vrai milieu a disparu..., néanmoins, grâce à cette fastidieuse minutie balzacienne, nous aurons eu l'intime conviction que cette maison, les gens qui l'ont habitée, ont *existé*.

Il arrive que cet amour de la description, cette passion de la vérité, soient intensifiés par une tendresse d'archéologue pour les vieilles maisons. Balzac est amené alors à faire des « milieux », qui n'ont qu'une valeur pittoresque.

Balzac a la nostalgie du vieux Paris qui disparaît. Il se confie la mission d'en fixer le visage avant que le percement des boulevards, les démolitions, les aménagements hygiéniques, transforment les vieux quartiers. Il a cons-

cience que son œuvre sera un témoignage, aussi est-il fier de léguer aux générations futures ses descriptions de vieux hôtels parisiens. On pense à la maison rouillée de Madame Crochard dans le Marais, avec sa porte à chambranle en plein cintre, dont la clef est ornée d'une tête de femme ; à la maison du Chat-qui-pelote, avec son toit triangulaire surplombant la rue de trois pieds, et au milieu d'une poutre mignardement sculptée, son naïf et comique tableau d'un chat tenant une raquette ; on pense à la maison Lecamus située au coin du Pont-au-Change et du quai aux Fleurs, avec ses escaliers en bois descendant jusqu'à la Seine. (*Une Double Famille*, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Sur Catherine de Médicis*, 1^{re} partie, *Le Martyr Calviniste*).

En province également, sitôt que Balzac découvre une vieille maison, il s'empresse de lui ouvrir une place dans son œuvre. C'est ainsi qu'il décrit les maisons de Saumur avec leurs toits en colombages, leurs portes garnies de clous, leurs énormes madriers à bouts taillés en figures bizarres ; la maison des Sauviat à Limoges aux murs poudreux, ses croisées toutes prêtes à se disjoindre et d'où s'élancent de frêles plantes, son pilier de coin tout courbé et sa jolie niche sculptée où se voit une Vierge mutilée pendant la Révolution. Toutes ces maisons sont décrites pour elles-mêmes. Balzac aurait aussi bien pu mettre ses personnages dans un autre cadre qu'une maison du Moyen-Age, dont il a la passion comme les Goncourt l'auront du dix-huitième siècle. Il cède à un goût purement personnel, sans arrière-pensée scientifique.

On sait que Balzac s'enthousiasmait pour la peinture, mais Champfleury remarquait, après sa visite à la rue Fortunée, que les préférences de l'auteur de la *Comédie Humaine* allaient au portrait. En effet, sur les vingt-six tableaux qui formaient la collection de Balzac, quatorze étaient des portraits. Les quatre perles de la collection du cousin Pons se composent de deux portraits, d'une *Sainte Famille* et d'un paysage.

L'humanité, comme nous allons le voir en parlant du milieu extérieur, intéresse Balzac plus que la nature. C'est l'art du portrait qui a exercé une influence sur son œuvre et non la peinture paysagiste, si vivement ressentie par les Goncourt. Il représente Pépita Claës, avec ses beaux cheveux noirs, dans une chambre aux boiseries d'ébène, et aux rideaux de damas rouge à fleurs noires. Il soigne la pose et le décor de son personnage comme le peintre soigne la pose et le décor de son modèle, et souvent son « milieu » n'a d'autre but que de sertir artistiquement son sujet. On ne voit pas de quelle importance est la vénérable demeure des Sauviat pour le caractère de Véronique, future salonnière et amante ; elle n'emporte de son « milieu » primitif dans sa vie de femme que son catholicisme, qui aurait aussi bien pu se développer ailleurs. Mais Balzac s'est plu à placer cette « petite Vierge » si belle et si pensive, dans un cadre digne de sa douce poésie, à lui donner le fond qui la mettra le plus en valeur, qui lui procurera le plus de relief. On surprend chez Balzac un tableau dont l'éclairage rappelle, surtout par le reflet des rideaux de damas rouge, certain portrait de Mademoiselle de Maupin à sa fenêtre, le matin, mais empreint d'une toute autre fraîcheur : « Ceux qui levaient le nez en passant dans la rue de la Cité pouvaient voir par les beaux jours la fille des Sauviat assise à sa fenêtre brochant ou tirant l'aiguille au-dessus de son canevas d'un air assez songeur. Sa tête se détachait vivement entre les fleurs qui poétisaient l'appui brun et fendillé de ses croisées à vitraux retenus dans leur réseau de plomb. Quelquefois le reflet des rideaux de damas rouge ajoutait à l'effet de cette tête déjà si colorée ; de même qu'une fleur empourprée, elle dominait le massif aérien si soigneusement entretenu par elle sur l'appui de sa fenêtre » (2).

Quelquefois pourtant, Balzac peut satisfaire ses goûts

(2) *Le Curé de Village*, p. 19-20.

d'archéologue et de peintre, tout en accordant à son milieu une valeur psychologique. C'est le cas dans *La Recherche de l'Absolu*. La maison séculaire des Claës, coiffée de sa quenouille chargée de lin, est probablement le milieu le plus sympathique où Balzac nous fasse entrer. Lui-même avoue qu'il est saisi d'attendrissement devant la peinture de la vie flamande. On songe à la théorie du moment, de la race et du milieu que Taine, vraisemblablement inspiré par le romancier, va formuler, car Balzac, pour poser ses personnages, croit nécessaire de raconter l'histoire de cette vie flamande — mœurs, politique, culture — dès ses origines jusqu'au moment où naît Balthazar. Balzac voit chez les Flamands un peuple en qui la domination espagnole a fortifié l'esprit d'indépendance ; peuple travailleur, honnête, aimant une aisance non sans finesse. Et la maison en brique des Claës, à la façade si soigneusement frottée, si austère malgré son ouverture au grenier comme la rose dans le portail d'une cathédrale, symbolise le bon sens et l'économie traditionnelle des Flandres contre lesquels le rêveur Balthazar va se trouver en butte. Dans cette maison gouvernée encore par le portrait du glorieux aïeul mort pour les libertés gantoises, et où chaque génération a laissé son souvenir, l'homme de science prêt à sacrifier sa fortune et l'avenir de ses enfants, se voit constamment placé devant l'honneur de sa famille. Car le vrai protagoniste de Balthazar dans sa recherche de l'absolu, n'est pas Marguerite, c'est cette vie flamande tout autour, c'est cette maison patriarcale qui l'a formée.

Marguerite, en effet, est, on peut dire, le produit strictement scientifique de ces deux influences. Rien en elle qui n'en découle. Au premier abord, elle nous semble plutôt terne et placide, bien que son éducation lui donne une certaine distinction : « La réflexion, l'ordre, le sentiment du devoir, les trois principales expressions du caractère flamand, animaient sa figure froide au premier aspect, mais sur laquelle le regard était ramené par une certaine grâce

dans les contours et par une paisible fierté qui donnait des gages au bonheur domestique » (3).

Cette fierté, Marguerite l'a apprise dans la vieille maison où chaque objet, les boiseries, la collection de tableaux, l'argenterie disparate, lui parle du continuel effort de cette famille de tisserands pour s'élever et pour imprimer sa culture sur ce qui l'entoure. Au moment de crise, ce sont les qualités flamandes de Marguerite jointes à sa fierté de race qui lui inspireront l'héroïque idée de sauver la maison — notez qu'elle ne se fera pas la mission de freiner la funeste manie de son père, elle fera cela incidemment — mais son but est de sauver la maison, au sens physique du mot, c'est-à-dire, d'en restaurer l'ancien luxe, car il faut d'après toutes les idées reçues de Marguerite, que le prestige des Claës soit représenté matériellement.

Or, si Marguerite n'avait que ces qualités de courage et d'esprit pratique, nous l'admirerions sans parvenir à ressentir de l'affection pour elle. Tout ce côté froidement vertueux de Marguerite semble être typifié dans l'extérieur de la maison Claës. « Un poète », nous dit Balzac, « y eût préféré quelques mousses, quelque nid d'hirondelle, dans les branchages rouges des croisées » (4). Et nous, nous aurions préféré quelque excentricité dans le caractère de Marguerite. Mais « le poète » va nous ménager une délicieuse surprise : il nous ouvre la lourde porte de chêne pour nous laisser pénétrer dans la cour intérieure de la maison Claës, toute fraîche et baignée de lumière rose (5),

(3) *La Recherche de l'Absolu*, p. 196.

(4) *La Recherche de l'Absolu*, Conard, p. 120.

(5) Un critique américain, M. Bowen, dans un article des *Publications of the Modern Languages Association*, juin 1925, intitulé : *Balzac's Interior Descriptions as an Element in Characterization*, voudrait fonder tout un système sur l'emploi des couleurs chez Balzac. Il prétend que le jaune était antipathique à Balzac et qu'il fourre là-dedans les personnages qu'il n'aime pas ; La pension Vauquer était badigeonnée de jaune, le salon de M^{lle} Gamard (*Le Curé de Tours*), était appelé : « le salon jaune » ; cependant le salon de Balzac, rue Fortunée, était tapissée de damas bouton d'or. M. Bowen fait remarquer avec justesse que les usuriers et les avarés sont généralement encadrés de vert. Balzac aurait une prédilection pour le rouge, le doré, le bleu et le blanc... ce qui ne lui laisse guère en effet que le

où l'on sent les battements mesurés d'une vie douce et réglée. Du même coup nous pénétrons dans l'intimité de la famille flamande, nous pressentons le cœur secret de Pépita, de Marguerite et de Balthazar à l'état normal : ce dévouement et cette loyauté sans bornes, cette sensibilité si pudiquement cachée. C'est dans cette lumière tamisée que se développe l'amour tendrement passionné de Pépita, qui ne peut supporter de rivale et meurt de chagrin ; c'est dans le silence et le mystère d'une galerie de la vieille maison qu'éclot l'amour suave et timide de Marguerite et d'Emmanuel. L'atmosphère accueillante de cette cour nous aide à comprendre l'hospitalité somptueuse qui est le point d'honneur des Claës. Nous en verrons les derniers éclats dans cette fête que Balthazar, se réveillant à ses instincts de Flamand et de maître de maison, donnera pour l'anniversaire de son mariage. Les préparatifs en exigeront deux semaines et une correspondance avec tout le pays pour faire venir diverses spécialités gastronomiques. La vieille demeure participant à ce renouveau de splendeur fugitive, sera parée de plantes rares.

A mesure que l'on quitte la cour et que l'on avance plus avant dans cette maison-musée, l'émotion grandit. On se laisse conduire dans le parloir des Claës en visiteuse ravie, impressionnée, mais qui ne veut pas violer la paix de ces lieux. Et Balzac se montre tout aussi ravi d'être notre guide. Peut-être que sa joie éclate même un peu trop visiblement. Il voudrait nous montrer le salon des Claës en connaisseur, mais il nous irrite par une certaine suffisance de guide ; ni la statistique ni l'anecdote ne lui manquent. Parlant des boiseries d'ébène sculptées par Van Huysium, il déclame : « Ce revêtement composé de soixante panneaux contenait environ quatorze cents personnages prin-

jaune et le vert à détester ! Il est vrai que Balzac choisit ses couleurs pour évoquer un certain état d'esprit chez le lecteur, de même que le metteur en scène règle l'éclairage au théâtre, mais nous ne croyons pas qu'il faille pour cela attacher une signification déterminée à telle ou telle couleur dans le vaste ensemble de la *Comédie Humaine*.

cupaux et passait pour l'œuvre principale de Van Huysium. Le capitaine chargé de garder les bourgeois que Charles-Quint avait décidé de faire pendre le jour de son entrée dans sa ville natale, proposa, dit-on, à Van Claës de le laisser évader s'il lui donnait l'œuvre de Van Huysium ; mais le tisserand l'avait déjà envoyée en France » (7). Et si Balzac convient que les deux flambeaux à cinq branches qui se trouvent sur la cheminée sont de mauvais goût, il se hâte de nous assurer qu'ils sont en argent massif. Ce n'est pas que ces précisions ne soient pas utiles pour créer l'atmosphère de la maison, mais Balzac les débite avec un peu trop de prétention. Son faible pour les choses, pour les bibelots, ne lui permet de passer sous silence aucune partie de l'ameublement ou de la décoration d'une chambre, de sorte que nous avons souvent l'impression que celle-ci est beaucoup trop remplie et qu'on doit s'y cogner affreusement. Ces interminables inventaires d'huissier nous laissent fatigués et un peu confus. Balzac ne sait pas éliminer pour imposer toute sa valeur au détail caractéristique. A quoi bon, par exemple, charger sa description de ces poissons rouges qu'il nous annonce si pompeusement ? (« sur deux consoles à dessus de marbre blanc se trouvaient à l'époque où commence cette histoire, deux globes de verre... dans lesquels nageaient des poissons rouges, etc. ») (8). On comprend le désespoir de Madame Claës qui les regardait si fixement. On aurait préféré qu'elle contemple le jeu de la lumière dans les tailles des boiseries d'ébène, un si joli détail et qu'aurait apprécié une personne qui avait habité longtemps la chambre.

C'est un détail que Flaubert aurait aimé. Il est intéressant de songer un instant à ce que le grand écrivain au goût si sobre aurait fait de cet intérieur. Certainement, il l'aurait désencombré. Il aurait probablement sacrifié là-dedans le contraste entre le vieux et le moderne pour ne

(6) *La Recherche de l'Absolu*, p. 121.

(7) *Idem*, p. 122.

faire valoir que son caractère de sombre richesse. Il aurait trouvé peut-être inutile de mentionner que « la cheminée avait été reconstruite en marbre blanc dans le dernier siècle » (9) ; que le meuble avait été renouvelé sous Louis XIV, que le parquet était moderne, qu'une table ronde occupait le milieu du parloir, et que les fameux poissons rouges prenaient leurs ébats sur les deux consoles. Le salon des Claës, décrit par Flaubert, serait devenu quelque chose comme ceci :

Ce parloir était boisé de panneaux en ébène sculpté par Van Huysium, représentant les principales scènes de la vie d'Artewelde ; après la mort de Van Claës, l'artiste vint lui-même par respect pour le martyr, les encadrer de bois en outremer mélangé de filets d'or. Le plafond en vieux chêne de Hollande était formé de plusieurs cartouches au fond desquelles était un mascarón également de Van Huysium. Aux coins s'élevaient des colonnes tronquées surmontées de flambeaux. Des tables à jouer étaient rangées symétriquement le long des murs. Une lumière rose tamisée par les grands rideaux de damas rouge à fleurs noires, venait papilloter dans les tailles d'ébène et faisait briller les filets d'or des cadres. Au-dessus de la cheminée, peint par Titien dans son costume de président du tribunal des Parchons, se dressait le portrait de Van Claës.

Nous nous permettons, pour faire ressortir ce contraste, de citer le passage de Balzac en entier : « Ce parloir, entièrement boisé avec ces panneaux que, par respect pour les mânes du martyr, Van Huysium vint lui-même encadrer de bois peint en outremer mélangé de filets d'or, est donc l'œuvre la plus complète de ce maître, dont aujourd'hui les moindres morceaux sont payés presque au poids de l'or. Au-dessus de la cheminée, Van Claës, peint par Titien dans son costume de président du tribunal des Parchons, semblait conduire encore cette famille qui vénérât en lui

(8) *La Recherche de l'Absolu*, p. 122.

son grand homme. La cheminée, primitivement en pierre, à manteau très élevé, avait été reconstruite en marbre blanc dans le dernier siècle, et supportait un vieux cartel et deux flambeaux à cinq branches contournés, de mauvais goût, mais en argent massif. Les quatre fenêtres étaient décorées de grands rideaux en damas rouge, à fleurs noires, doublées de soie blanche, et le meuble de même étoffe avait été renouvelé sous Louis XIV. Le parquet, évidemment moderne, était composé de grandes plaques de bois blanc encadrées par des bandes de chêne. Le plafond formé de plusieurs cartouches, au fond desquels était un mascarón ciselé par Van Huysium, avait été respecté et conservait les teintes brunes du chêne de Hollande. Aux quatre coins de ce parloir s'élevaient des colonnes tronquées, surmontées par des flambeaux semblables à ceux de la cheminée, une table ronde en occupait le milieu. Le long des murs, étaient symétriquement rangées des tables à jouer. Sur deux consoles à dessus de marbre blanc, se trouvaient à l'époque où commence cette histoire, deux globes de verre pleins d'eau dans lesquels nageaient sur un lit de sable et de coquillages des poissons rouges, dorés ou argentés. Cette pièce était à la fois brillante et sombre. Le plafond absorbait nécessairement la clarté sans en rien refléter. Si du côté du jardin le jour abondait et venait papilloter dans les tailles de l'ébène, les croisées de la cour donnant peu de lumière, faisaient à peine briller les filets d'or imprimés sur les parois opposés. Ce parloir si magnifique par un beau jour était donc, la plupart du temps, rempli des teintes douces, des tons roux et mélancoliques que le soleil épanche sur la cîme des forêts en automne » (10).

L'art de Balzac est plus touffu, moins clair, que celui de Flaubert, mais il a en revanche plus d'ampleur et de chaleur. Nous sentons que la maison Claës nous appartient. Nous prenons possession non seulement du fameux parloir,

mais aussi de la salle à manger aux parois tapissées de cuir violet rehaussé de dessins en or, avec ses chaises du XIV^{me} siècle, aux colonnes torsées, ses collections de coquillages et de plumes d'oiseaux étalées sur les dressoirs. Nous franchissons le seuil de la chambre à coucher de Joséphine, sanctuaire de la Flamande, parfumée d'une odeur suave, où des bouquets de tulipes resplendissent dans des vases en porcelaine chinoise.

Nous avons tellement l'impression que tout cela est à nous que nous partageons la douleur de Marguerite à voir son père dépouiller la maison lentement et sournoisement de ses trésors, faire fondre l'argenterie, vendre les vins de la cave, le mobilier du quartier de devant, jusqu'aux tulipes dont lui-même avait fait collection. Et tout cela au profit du laboratoire, symbole de la Science, de son audace et de son idéalisme en opposition avec l'esprit terre à terre des Flamands. Il y a souvent ainsi dans le roman balzacien un principe de contraste romantique entre deux milieux. Dans *La Cousine Bette*, le milieu de Bette et plus tard de son ménage avec Valérie, s'oppose avec celui de la baronne Hulot, l'aisance fanée de la femme honnête au luxe fastueux de la femme entretenue ; la mansarde du quartier latin se dresse en face du faubourg Saint-Germain, Angoulême en face de Paris. Ici Balzac place les milieux rivaux sous le même toit. Le laboratoire, imbu d'une puissance occulte, semble une espèce de cancer qui ronge peu à peu la vieille maison et fait longuement mourir les gens qui l'habitent. Balzac l'entoure d'ailleurs de mystère ; pendant longtemps il se borne à le suggérer par la colonne de fumée blanche que Pépita contemple avec angoisse des fenêtres du salon. Une fois, tremblante mais heureuse de confronter enfin le Secret, Pépita se glisse dans ce lieu terrible et défendu pour être tout de suite précipitée à la porte et si rudement qu'elle tombe presque dans l'escalier. Et son mari, au lieu de s'excuser ou de demander si elle s'est blessée, lui dit : « Ma chère, je t'avais défendu

de venir ici... Mon expérience est manquée, je ne puis pardonner qu'à toi ce cruel mécompte » (11).

Une fois, Marguerite, pressée par un créancier, aux abois, charge hardiment le laboratoire. Balzac, avec son sens merveilleux et méthodique de la préparation, en diffère habilement la présentation jusqu'à ce moment. Il est à remarquer que s'il n'a nulle prétention à être objectif, dans les autres parties de la description du milieu, ici il nous fait voir le laboratoire par les yeux et l'esprit d'ordre de Marguerite (12), parfaite ménagère qui entretient la maison dans la scrupuleuse propreté flamande et qui est choquée à l'aspect de cet encombrement, de ces verreries poussiéreuses, de cet amas de cornues, de métaux, d'échantillons jetés sur les fourneaux... voilà pourquoi Balthazar a sacrifié la gloire de sa maison ! Quand Marguerite prie son père de partir en Bretagne pour accepter le poste de receveur des finances, afin de relever sa fortune, celui-ci s'écrie, en indiquant le grenier : « Là sont toutes nos ressources ».

La lutte de Balthazar est la lutte du génie contre les soucis matériels et le besoin de confort d'une famille. C'est le génie qui succombera, le génie qui touche ici à la folie. Malgré toute l'humiliation qu'il a fait subir à sa maison, Balthazar sentira un grand déchirement d'âme quand il lui faudra quitter le lieu où s'attachent tous ses souvenirs d'enfance et de bonheur conjugal : « il s'était en effet accompli chez Balthazar ce phénomène qui s'empare de toutes les personnes sédentaires, sa vie dépendait pour ainsi dire des lieux avec lesquels il s'était identifié, sa pensée mariée à son laboratoire et à sa maison, les lui rendait indispensables, comme l'est la Bourse au joueur,

(10) *La Recherche de l'Absolu*, p. 153.

(11) De même nous verrons l'appartement de la cousine Bette par les yeux et l'esprit du baron Hulot, la chambre du père Goriot par Rastignac de retour du bal ; l'hôtel de la comtesse Feodora par le pauvre étudiant Raphaël, la chambre dans la mansarde de la maison Grandet par le jeune dandy parisien Charles.

pour qui les jours fériés sont des jours perdus. Là étaient ses espérances, là descendait du ciel la seule atmosphère où ses poumons pouvaient puiser l'air vital... Quitter sa maison, c'était pour Balthazar renoncer à la Science, c'était mourir » (13).

Pourtant il ne renonce pas à son problème et il ne meurt pas. Grâce aux efforts de sa fille, il peut revenir à Douai se réinstaller dans sa maison. Pâle d'émotion, il saute de sa voiture, respire avec délices l'air de la cour ; tout à la joie de la possession, il court à travers les chambres reprendre contact avec toutes les choses qu'elles contiennent. Il note, les larmes aux yeux, que sa fille a eu le soin délicat de remplacer aussi exactement que possible les anciens flambeaux en argent. Les tableaux sont restaurés ou remplacés. Une argenterie de façon orne la table. La vieille maison, fleurie comme lors de la fête de l'anniversaire du mariage de Balthazar, accueille triomphalement son vieux maître.

Or voici qu'au milieu de cette réunion de famille, Lemulquinier fait irruption pour annoncer qu'il a trouvé au laboratoire, dans la capsule de la pile, un diamant. Balthazar est foudroyé par ce caprice de la Science. S'il avait été là pour observer cette cristallisation, il aurait pu résoudre son problème. Pourtant, intensément fier de sa réintégration dans ses droits de père et de propriétaire, il résiste à son ancienne séductrice en disant, à Marguerite : « Aujourd'hui, je ne dois être que père ».

Il semble que la Famille, que la Maison, a vaincu, mais ce n'est qu'une trêve. Balthazar ne peut pas, malgré toute son éducation flamande, garder le respect des choses. Une dernière fois, l'homme se révoltera, l'idée prendra sa revanche sur la matière. Balthazar se moquera des cinq ans d'efforts de sa fille comme il s'est moqué des trois siècles d'efforts de ses ancêtres. On se souvient de ce retour na-

(12) *La Recherche de l'Absolu*, p. 290.

vrant de Marguerite, rappelée subitement d'Italie, pour essayer une fois de plus de sauver la maison. Pendant que son père et son valet se promènent sur les quais, Marguerite se fait ouvrir la maison par un serrurier. Quand elle parvient à y entrer, elle trouve les chambres nues, complètement nues. Les fameuses boiseries de Van Huysium, orgueil des Claës, vendues ; le portrait de Van Claës par le Titien, qui était comme une superstition de bonheur, vendu. Plus de rideaux aux fenêtres. Dans la salle à manger, seulement deux chaises de paille et une table commune, sur laquelle se trouvent deux assiettes, deux bols et deux couverts d'argent, tristes restes de l'ancienne opulence. Dans la chambre de Balthazar, un lit, une chaise et une table surmontée d'un chandelier de cuivre. Rien que les nécessités de la vie, rien qu'une existence misérable dans la coquille de cette maison où vibrerait autrefois une vie si pleine et si heureuse. La maison violée étale sa honte, tandis que le laboratoire resplendit d'instruments. « L'idée de l'Absolu avait passée partout comme un incendie » (14). Pourtant la maison garde un souvenir de ce qu'elle a été : Balthazar a respecté la chambre de Marguerite qui reste intacte. Alors, avec un dernier élan de courage, Marguerite remeublera la maison de luxe moderne. Mais nous regrettons toujours la maison presque légendaire où Balzac nous a introduits au début, avec son service de Wedgewood, ses collections de tableaux et de tulipes, son heureux mélange de goût espagnol et flamand.

Ces contrastes grandioses et soutenus, au symbolisme facile, donnent aux grands romans balzaciens quelque chose de dramatique. Les monomanes de la *Comédie Humaine* sont emportés par de terribles manies qui envahissent tout le personnage au point de le rendre la simple personnification de cette manie. Celle-ci est plus forte que l'individu, plus forte que le milieu. Elle a sa vie indépendante, elle puise sa force vitale en elle-même ; elle se suffit, elle

(13) *La Recherche de l'Absolu*, p. 321.

n'a pas besoin d'une impulsion étrangère. Elle n'est pas née du milieu, ne change pas avec lui. C'est la partie arbitrairement déterminée du personnage comme les tares des Rougon-Macquart sont arbitrairement déterminées. Balzac n'est pas aussi désintéressé, aussi « scientifique » en pratique qu'il voudrait nous le faire croire dans sa théorie. L'homme n'est peut-être ni bon ni méchant, comme Balzac le déclare dans l'*Avant-Propos*, mais il est avare, il a la passion de la paternité, il est collectionneur. Ces passions font méconnaître les droits des autres qui tâchent de leur tenir tête. De là, une opposition de personnages, doublée d'une opposition de milieux, telle que nous venons de le voir pour Balthazar et Marguerite, pour le laboratoire et la maison.

Cette opposition est encore plus marquée si le conflit n'est pas extérieur, entre deux personnages, mais intérieur, dans le sein d'une seule et même personne. C'est ce qui arrive chez les jeunes de Balzac, dont le caractère n'est pas encore fixe ; ils n'ont qu'une passion naissante, l'ambition. Ils hésitent quant aux moyens qu'ils vont choisir pour réussir : d'un côté, les souvenirs de l'enfance, les liens de l'habitude, l'attendrissement pour les lieux où l'on a longtemps vécu ; de l'autre, l'attraction de l'inconnu, le rêve de richesse, de bonheur, de renommée. Alors sur le terrain de leur esprit, c'est comme un duel à mort entre deux milieux, celui où ils languissent et qu'ils veulent quitter, celui où ils aspirent à se pavaner.

Mais que cette lutte soit extérieure ou intérieure, il faut que la victoire soit tranchante, irrévocable, car elle a un sens social pour l'esprit et les mœurs de l'époque. Au siècle de Geoffroy Saint-Hilaire, de Cuvier, la Science l'emporte sur la Famille ; la dégradation du baron Hulot signale le danger de « la mouche d'or » que Zola va exposer plus tard ; Rastignac et Lucien de Rubempré sont typiques de toute une génération de jeunes gens qui viennent faire fortune rapidement à Paris, ayant laissé derrière eux, en province, leur honnêteté, leur délicatesse.

Du groupe d'écrivains que nous étudions, nul autre sauf Zola ne stylise ainsi ses milieux, en en faisant des jeux de contrastes. Seulement, lui va bien plus loin que Balzac et fait de ses milieux non pas l'accompagnement de ses personnages, mais le thème central de son œuvre. On pense à Florent, attrapé dans la gueule de « ce gueux de Paris » ; à sa visite au jardin de Madame Françoise, à sa triste rentrée en ville, lorsqu'il se dit qu'il laisse ses possibilités de bonheur là-bas à la campagne, parmi les bonnes odeurs de thym. On pense à cet autre Paris d'*Une Page d'Amour*, qui souffle sur Hélène la passion et le désir, qui bat de ses flots de vie le calme réduit où elle mène une vie de recluse. On pense au Paradou défiant l'église des Arthaud.

Flaubert et les Goncourt sont infiniment trop fins pour voir les choses aussi simplement. Chez eux il y a bien entendu choc de milieux, mais non pas cette grande victoire romantique. Leurs personnages se laissent nuancer par des milieux successifs, ils évoluent beaucoup plus longuement que le personnage balzacien ; il y a en chacun d'eux plusieurs personnes qui s'épanouissent d'après les milieux propices ou défavorables. Il y a Emma épouse vertueuse, Emma amante passionnée, Emma mystique, Emma sensuelle. Comme tous les pauvres déçus de Flaubert, elle se laissera leurrer par des mirages surgis de sa propre imagination, stimulée par un objet extérieur (un livre, un opéra, un paysage). Elle gardera longtemps le souvenir lancinant du bal de la Vaubyessard, elle aura le regret de Paris qu'elle n'a jamais vu, elle se bercera au rêve bleu de l'Italie. Elle habite physiquement le petit bourg normand, en esprit elle habite les romans de Walter Scott et de Bernardin de Saint-Pierre. Les personnages flaubertiens sont toujours pareils à eux-mêmes en ce sens qu'ils cherchent toujours ; à mesure qu'ils croient avoir trouvé, à mesure qu'ils rencontrent sur leur chemin un milieu, soit physique, soit mental (et les milieux mentaux jouent un grand rôle chez Flaubert), ils s'adaptent à ce

milieu. Et ils vont toujours jusqu'au grand vide, au grand terminus ; alors, s'ils sont courageux, ils se suicident comme Emma, ou ils vivent comme Frédéric, ou ils s'enferment dans une ironie féroce comme Bouvard et Pécuchet. Il y a ainsi chez Flaubert non pas une lutte brutale entre deux milieux, mais tout un défilé de milieux qui déterminent des étapes d'évolution chez ses personnages.

Chez les frères Goncourt, nous assistons à un phénomène encore plus complexe. Germinie mène une existence double ; comme un caméléon, elle change d'après les lieux où elle se trouve, et un peu comme le caméléon pour se protéger, pour ne pas se faire remarquer. Chez sa maîtresse, dans ce milieu qui respire la respectabilité bourgeoise, Germinie, au début et sans aucune pensée hypocrite, laisse tout naturellement dominer ses qualités de bonté, de dévouement et de sensibilité. Chez la crémillère, parmi cette société de petits boutiquiers, de bonnes, de concierges, de filles, Germinie cache soigneusement ses vertus de peur de se faire moquer d'elle. Un peu par esprit conformiste, puis par besoin d'épanchement et de tendresse, elle se laisse contaminer par ce milieu. Elle devient coureuse, ivrogne, voleuse. Mais elle garde douloureusement la conscience de sa déchéance, qu'elle continue à cacher à Mademoiselle de Verandeuil, jouant toujours la personne aimée et respectée qu'elle a été dans cet appartement. Et elle gardera sa double identité jusqu'à la fin, car l'un et l'autre milieu représentent des possibilités de sa nature. Le conflit chez elle est essentiellement psychologique. Sa tragédie est quelque chose de strictement personnel, c'est l'expérience d'une femme et non de la représentation de tout une classe ; elle est une « unité » dans le mouvement des mœurs de l'époque.

On a vu que les milieux de Balzac peuvent avoir une valeur pratique comme solidité d'assise pour le roman qu'il va bâtir ; qu'ils peuvent avoir une valeur purement pitto-

resque ; qu'ils peuvent unir ces deux premières valeurs tout en s'élevant jusqu'à la théorie psychologique du milieu que Balzac s'est proposée... et qu'il enveloppe volontiers tout ceci de symbolisme social. Ce symbolisme social est cause que ses milieux valent souvent plus pour la classe que pour l'individu. La maison habitée par le juge Popinot est un spécimen de vieille bourgeoisie ; le groupe de maisons avec des escaliers descendant jusqu'à la Seine éternise la bourgeoisie du XIII^m siècle (*Le Martyr Calviniste*) ; la maison louis-quatorze des Thuillier est un bijou de haute bourgeoisie déshonoré par les habitudes et les inventions de la petite bourgeoisie. Ses boiseries en chêne, son plafond à caissons, l'or et le blanc des moulures du salon, la serrurerie de la rampe dans l'escalier, la cheminée en marbre de Languedoc, sont profanés par l'intrusion d'un tapis d'occasion, d'un petit papier à bordure rouge, d'une table d'acajou à toile cirée, de lampes en moiré métallique, de rideaux de calicot. La belle fontaine en marbre rouge de l'antichambre est cachée par une planche sur laquelle on met une lampe fumeuse qui date de 1815. Les parois à tableaux sculptés sont masqués par des armoires de styles divers venues de tous les appartements précédemment occupés par les Thuillier. Ce ne sont pas les Thuillier qui ont introduit ces atrocités modernes et bon marché dans le digne cadre d'un peintre d'émaux sous Louis XIV, ce sont les Thuillier en tant que groupe social, avec leur manque de compréhension de belles choses et le respect qu'on leur doit. Ils ne souffrent pas de ce choquant mélange de styles, ils n'ont pas honte des embrasses de rideaux en cuivre estampé, des lampes en moiré métallique, de tous ces articles de bazar juxtaposés à des merveilles du XVII^m siècle.

Rien dans ce milieu qui permette de deviner le « beau Thuillier », homme médiocre, fat, égoïste, ni — mais cela s'entend — de la pauvre ilote qu'est sa femme. L'avarice de sa sœur s'y reflète davantage. Il est vrai que ces person-

nages ne nous étonnent pas quand nous faisons leur connaissance, car nous étions préparés à rencontrer n'importe qui de la grande catégorie des petits bourgeois. Il faut, pour que nous comprenions quelque chose au ménage Thuillier, que Balzac nous le raconte. D'ailleurs une fois l'intrigue du roman nouée, nous oublions totalement la vieille maison qui n'y joue aucun rôle. Balzac aurait aussi bien pu parquer ses petits bourgeois dans une autre demeure, seulement il a voulu s'offrir le plaisir, comme nous l'avons déjà signalé, de décrire un vestige du vieux Paris, pour amener son habituel effet de contraste, pour mieux flétrir la bourgeoisie contemporaine. Il a souhaité illustrer sa critique de la petite bourgeoisie, prouver matériellement le tort qu'ils font à l'art, faire une sorte d'argument physique en opposant deux siècles, meuble contre meuble, étoffe contre étoffe, ornement contre ornement, travail contre travail. La maison Thuillier est décrite non pour les Thuillier mais pour prouver l'ignorance et l'exécrable manque de goût de la classe moyenne sous le roi-citoyen.

Balzac a vu son époque dominée par le culte de l'or. Sa propre vie n'a été qu'une suite de projets insensés pour faire fortune rapidement, une lutte acharnée contre les dettes. Il a assisté à l'agonie de la vieille société fondée sur la naissance, sur la culture héréditaire et à la formation de notre société actuelle basée sur l'argent. L'argent est un si puissant dissolvant qu'il engloutit l'ancienne aristocratie pour en créer une nouvelle fondée sur la richesse. L'ouvrier, le petit bourgeois, le grand bourgeois, montent en grade grâce à leurs économies. L'argent est le nouveau standard, le nouveau diviseur. Pour Balzac, l'argent fait la classe.

Sitôt entré dans un intérieur, il se dépêche d'évaluer tout ce qui s'y trouve. On en a fait souvent la remarque, Balzac a le coup d'œil d'un commissaire-priseur. Quand ce « docteur ès-sciences sociales » entre dans un salon, tout de suite il procède à une expertise ; le tapis, le mobi-

lier, les ornements, les rideaux, l'état de préservation de chaque objet, la tapisserie râpée ou renouvelée des fauteuils... rien ne lui échappe et il case ses victimes dans son fichier. Il veut nous dire ce qu'est le ménage Marneffe : eh bien, il nous accompagne dans une visite domiciliaire : « L'appartement occupé par ce ménage, type de beaucoup de ménages parisiens, offrait les trompeuses apparences de ce faux luxe qui règne dans tant d'intérieurs. Dans le salon, les meubles recouverts en velours de coton passé, les statuettes de plâtre jouant le bronze florentin, le lustre mal ciselé simplement mis en couleur, à bobèches en cristal fondu ; le tapis dont le bon marché s'expliquait tardivement par la quantité de coton introduit par le fabricant, et devenue visible à l'œil nu, tout jusqu'aux rideaux qui vous eussent appris que le damas de laine n'a pas trois ans de splendeur ; tout chantait misère comme un pauvre en haillons à la porte d'une église » (15). Or, quoiqu'en dise Balzac, il faut regarder les choses presque à la loupe pour voir le coton dans un tapis, la quantité de laine dans un damas ou de coton dans un velours. Balzac semble avoir une curiosité avide et presque cruelle à l'égard de ces pauvres tissus, il veut absolument retourner, analyser les choses, impitoyablement. Il est au courant de tous les truquages de la fabrication moderne ; il sait la composition, la durée et le prix de ses produits. Remarquez que l'intérieur des Marneffe est décrit exclusivement au point de vue... on pourrait dire commercial. Nulle explication des distributions des meubles, nulle précision quant à la couleur du tapis, des rideaux, du velours des meubles ; nulle indication de ce que représentaient ces statuettes de plâtre. Jusqu'ici rien de particulier pour donner des indices quant à la nature des habitants de cet appartement, à part le fait qu'ils sont pauvres. C'est en continuant sa visite dans les chambres de Monsieur et Madame Marneffe que le romancier-détective conclut que l'un vit en dehors et

(15) *La Cousine Bette*, p. 66.

que l'autre a des amants. Conclusion générale : « L'observateur le plus vulgaire se serait dit en les voyant (Marneffe et Valérie) que ces deux êtres étaient arrivés à ce funeste moment où la nécessité fait chercher une friponnerie heureuse » (16). Or, nous n'avons pas vu ces deux êtres, nous n'avons fait que voir et évaluer leur appartement, leur mobilier et leur dîner ; cela suffit, ce sont des gens qui ne se feront pas des scrupules quant aux moyens de gagner de l'argent. C'est peut-être un peu trop conclure et un peu arbitrairement sur si peu de preuves, mais Balzac sort souvent de ces tours de force où vraiment il prophétise plus qu'il ne déduit.

Si le ménage Marneffe est typique du ménage où l'argent manque, celui de Célestin Crevel est typique de celui où il s'étale dans toute sa naïve vulgarité. On a déjà vu un exemple d'intérieur de petit bourgeois chez les Thuillier, qui ont acquis une certaine aisance ; ici, c'est le grand bourgeois parvenu dans toute sa gloire. Il est aussi ignorant, aussi peu sensible à la beauté que ses envieux co-disciples, mais l'argent lui a donné une assurance, une béatitude, un orgueil, qui se reflètent dans son salon. Ce salon blanc et or est tendu de damas rouge, et le genre rocaille y folâtre abondamment. La délicieuse table ronde qui en occupe le milieu est incrustée de tous les marbres italiens et antiques venus de Rome (totalité qui révèle si bien la mentalité de l'homme à l'argent) et qui fait périodiquement l'admiration de tous les bourgeois que reçoit Crevel. Les portraits de feu Madame Crevel et de Crevel (drapé dans une attitude byronienne), de sa fille et de son gendre, mis tous les quatre en pendants, garnissent les parois. « Les bordures payées mille francs pièce, s'harmonisaient bien à toute cette richesse de café, qui certes eût fait hausser les épaules à un véritable artiste » (17).

Il est piquant de comparer les avis contradictoires de

(16) *La Cousine Bette*, p. 67.

(17) *Idem.*, p. 133.

Flaubert et des Goncourt sur ce commercialisme de Balzac : « Je viens de lire la Correspondance de Balzac. Il en résulte que c'était un très brave homme et qu'on l'aurait aimé. Mais quelle préoccupation de l'argent et quel peu d'amour de l'art ! » (18). Les Goncourt, parlant par la bouche de Chassagnol (*Manette Salomon*), s'enthousiasment ainsi : « Est-ce que Balzac n'a pas trouvé des grandeurs dans l'argent, le ménage et la saleté des choses modernes ? dans un tas de choses où les siècles passés n'avaient pas vu pour deux liards d'art ? » (19). Certes Balzac a trouvé des grandeurs dans l'argent ; il est plus contestable qu'il en ait trouvé dans le ménage, en tant que description d'intérieur au moins. Il reste malgré tout quelque chose d'un peu sordide, de mal élevé, dans cette évaluation mobilière.

D'ailleurs Balzac a beau stigmatiser toute la vanité du salon de parade de Crevel, s'indigner contre cet étalage sans goût, contre « cette richesse de café ». Lui-même était loin d'avoir un goût irréprochable. On sait qu'il a été aussi bourgeois que Crevel ; son luxe était quelque chose d'extravagant, d'outre mesure, qui s'harmonisait admirablement avec sa personnalité exubérante, mais qui manquait de finesse. Sa canne à pomme de turquoises est devenue légendaire, de même que son habit à boutons dorés et ses gilets blancs. Son salon rue des Batailles qu'il reproduit avec fidélité dans *La Fille aux Yeux d'or*, a quelque chose d'une mise en scène (Balzac n'y habitait pas d'ailleurs, préférant travailler dans une petite chambre à côté), quelque chose de lourdement voluptueux : une abondance de cachemire blanc sur l'immense divan, relevé par des bouffettes de soie noire et ponceau, des rideaux à franges noires et ponceau, les parois tendues de rouge sur lesquelles s'étendait une mousseline des Indes, un tapis d'Orient, et l'éclat du vermeil et des dorures dans tout cela.

(18) FLAUBERT, CORR. IV, P. 283, Lettre du 31 déc. 1876.

(19) *Manette Salomon*, p. 346.

Balzac est incapable de peindre un milieu vraiment distingué. Il saisit admirablement le milieu marqué par le besoin ou l'étalage d'argent, mais il se heurte encore de 1830 à 1850 aux débris du vieux système aristocratique. Cette aristocratie, Balzac l'a en somme peu connue. Il n'est pas homme du monde. Il a fait irruption dans le faubourg Saint-Germain pendant l'hiver de 1832, lors de son infatuation pour la duchesse de Castries ; la rupture est d'octobre de la même année. Il est allé deux ou trois fois chez la princesse de Belgiojoso, qui avait, mandait-il à Madame Hanska, « le bonheur de lui déplaire » (20). Il fréquentait quand il n'était pas en froid avec Emile de Girardin, le salon littéraire de Delphine Gay. Mais Balzac qui avait l'habitude de travailler la nuit, n'avait guère le temps de courir les salons et il avait un tempérament trop personnel pour se plier à leur étiquette.

Pourtant son ambition, son orgueil sont comblés lorsqu'il épouse peu avant sa mort, Madame Hanska, petite-fille de Marie Leczinska. Dans une lettre au docteur Nacquart, il énumère complaisamment tous les titres des parents de celle-ci et se dilate en pensant à tous les envieux qu'il va créer (21). On se souvient de l'émotion de Raphaël (*La Peau de Chagrin*) montant chez la comtesse Feodora après trois ans de privations dans une mansarde : « En montant un vaste escalier à tapis où je remarquai toutes les recherches du confort anglais, le cœur me battit, je rougissais, je démentais mon origine, mes sentiments, ma fierté ; j'étais sottement bourgeois » (22). Certes Balzac ne dément pas son origine, peut-être cependant ses sentiments et sa fierté : en tout cas, à l'instar de son jeune héros, il tend à s'émerveiller naïvement de la magnificence

(20) Lettre de Balzac à Madame Hanska, citée par FERRY, *Balzac et ses amis*, p. 155.

(21) Lettre citée par Cabanès, *Balzac ignoré*, p. 80.

(22) Cf. l'opinion de Flaubert sur Balzac : « Avant tout, ignorant comme une cruche, provincial jusqu'à dans la moëlle des os, le luxe l'épate... ». Corr. IV, p. 283.

du décor (23). Il est surtout impressionné à l'idée non de sa valeur absolue, mais de sa valeur numéraire. Il a essayé de nous peindre la noblesse, il n'a peint que le luxe. Rastignac fait son droit parisien : la différence entre un jeune dandy et un grand seigneur est indiquée non par un degré de culture, mais par le prix de leurs carosses respectifs : « A la Chaussée d'Antin, Madame de Restaud avait dans sa cour le fin cabriolet de l'homme de vingt-six ans. Au faubourg Saint-Germain attendait le luxe d'un grand seigneur, un équipage que trente mille francs n'auraient pas payé » (24).

D'ailleurs, on sent Balzac peu à l'aise dans un milieu élégant ; il n'y a pas cette assurance, ce coup d'œil dominateur qui lui est habituel. Lui qui aime tellement fouiller les choses, y est intimidé, incompetent. Il essaie de masquer sa gêne sous des airs désinvoltes. Lui, partout ailleurs si strictement analytique, se retranche derrière un vague extraordinaire. Rastignac se promet chez Madame de Beauséant le spectacle des « merveilles de cette élégance personnelle qui trahit l'âme et les mœurs d'une femme de distinction » (25). Or, le salon rose de cette grande dame n'offre aucune corroboration de cette promesse, il faut que nous nous le tenions pour dit. Même dans ce salon, le jeune Rastignac est mordu comme nulle part ailleurs par le démon du luxe ; la soif de l'or lui sèche la gorge tout comme s'il était allé chez une vulgaire bourgeoise enrichie. Armand, en attendant la duchesse de Langeais, juge la femme en admirant les choses qui viennent d'elle et qui trahissent ses habitudes. Nous nous attendons à un développement, à une démonstration de cette observation comme Balzac a coutume de le faire. Mais le salon de la duchesse reste aussi flou que celui de son amie la comtesse de Beauséant.

Quand il s'agit de la comtesse de Feodora, Balzac tâche

(23) *La Peau de Chagrin*, Lettre du 31 déc. 1876, p. 139.

(24) *Le Père Goriot*, p. 81.

(25) *Idem*.

de préciser un peu plus. Il devient la proie du délire sacré propre au décorateur : « Chaque pièce avait comme chez les Anglais les plus opulents son caractère particulier et la tenture de soie, les agréments, la forme des meubles, le moindre décor s'harmonisaient avec une pensée première. Dans un boudoir gothique dont les portes étaient cachées par des rideaux en tapisserie, les encadrements d'étoffe, la pendule, les dessins du tapis étaient gothiques ; le plafond formé de solives brunes sculptées, présentait à l'œil des caissons pleins de grâce et d'originalité ; les boiseries étaient artistement travaillées ; rien ne détruisaient l'ensemble de cette jolie décoration, pas même les croisées dont les vitraux étaient colorés et précieux. Je fus surpris à l'aspect d'un petit salon où je ne sais quel artiste avait épuisé la science de notre décor, si léger, si frais, si suave, sans éclat, sobre de dorures. C'était amoureux et vague comme une ballade allemande, un vrai réduit taillé pour une passion de 1827, embaumé par des jardinières pleines de fleurs rares » (26). C'est charmant, mais c'est un hôtel meublé que n'importe quel riche aurait pu louer.

Rappelons, pour être tout à fait juste, que *La Peau de Chagrin* est antérieure à l'époque de la duchesse de Castries, avant que Balzac ait la moindre expérience du monde, et puis comparons ce boudoir factice avec celui de Madame Dambreuse dans *l'Education Sentimentale*. On verra quel parti Flaubert tire de cette petite chambre, comment il la rend bien plus qu'un simple décor, mais une révélation du caractère de son occupante. Madame Dambreuse n'est pas noble, c'est une bourgeoise, mais elle semble avoir hérité de la coquetterie à froid des grandes dames de Balzac. Elle s'étudie, pratique des poses décemment provoquantes, calcule ses effets de robe, ses intonations de voix, s'essaie à exciter les hommes tout en restant « tranquille comme une œuvre d'art » (27). Seulement, Frédéric,

(26) *La Peau de Chagrin*, p. 141.

(27) *L'Education sentimentale*, II, p. 47.

plus perspicace que ses confrères balzaciens, ne la prend pas pour un ange ; il la veut pour le « poser », il convoite sa fortune. Aussi éprouve-t-il une satisfaction de conquérant à traverser la cour de son hôtel, l'antichambre, les deux salons... « enfin il arrivait dans le boudoir, discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve, où l'on se heurtait aux capitons des meubles parmi toute sorte d'objets çà et là : chiffonnières, écrans, coupes et plateaux en laque, en écaille, en ivoire, en malachite, bagatelles dispendieuses souvent renouvelées. Il y en avait de simples : trois galets d'Etretat pour servir de presse-papier, un bonnet de Frisonne suspendu à un paravent chinois ; toutes ces choses s'harmonisaient cependant ; on était même saisi par la noblesse de l'ensemble, ce qui tenait peut-être à la hauteur du plafond, à l'opulence des portières et aux longues crépines de soie, flottant sur les bâtons dorés des tabourets » (28). Description sobre et juste, désordre caractéristique de la femme et surtout de la femme jolie et coquette. Ces écrans, ces chiffonnières, créent l'ambiance de ce que les Goncourt appelaient « féminilité ».

Remarquez que Balzac s'est montré parfaitement capable de peindre toute cette atmosphère de la femme, par exemple en décrivant la chambre à coucher de Valérie Marneffe. Mais décrire le sanctum sanctorum d'une femme distinguée est autre chose.

Trois touches, trois suggestions et Flaubert a dit tout ce que ce boudoir contient de raffiné, d'élégant, de suavement voluptueux : la hauteur du plafond, l'opulence des portières, les longues crépines de soie flottantes dans lesquelles on aimerait enlacer ses doigts. Comme ce boudoir explique Madame Dambreuse elle-même et les sentiments de Frédéric à son égard, et toute l'histoire de leurs relations. Comme on sent dans ce bonnet de Frisonne suspendu au paravent chinois l'indifférence des riches pour les choses de prix auxquelles ils sont accoutumés. Les trois

(28) *L'Éducation sentimentale*, II, p. 221, 222.

galets d'Etretat en presse-papier indiquent un sentiment délicat, un souvenir de vacances peut-être ; les bibelots sont choisis avec goût mais ce sont des toquades plutôt que de véritables amours. Ce sont des nouveautés de bijouterie et d'orfèvrerie qui ne représentent pas une prédilection particulière de Madame Dambreuse pour tel ou tel style, pour tel travail, telle matière. Ce ne sont pas des choses acquises difficilement, fruit de patientes recherches pour s'assortir à un plan défini d'ameublement conçu d'avance, l'assouvissement d'un désir longtemps couvé. Ce sont des caprices. Frédéric aussi est un caprice, choisi avec goût comme les coupes en ivoire ; il est joli garçon. Et Madame Dambreuse le veut aussi complètement à elle qu'un bibelot acheté. Elle ne respectera nullement le souvenir de Madame Arnoux en Frédéric, elle ne le tolérera pas ; aucun sentiment de pudeur, aucun mouvement généreux ne l'arrêtera devant cet amour noble et profond et douloureux. Frédéric lui demandera une première grâce qu'elle refusera. Elle se vengera mesquinement sur sa rivale et cruellement... par son argent, en achetant à la vente aux enchères le piano de Marie Arnoux. Frédéric, qui s'était figuré que l'aristocratique Madame Dambreuse avait des « délicatesses de sentiment, rares comme ses dentelles » (29), qui s'était laissé prendre à ce raffinement tout de surface, qui n'avait pas discerné ce qu'il y avait là-dessous de frivole et de despotique, Frédéric a le courage de rompre, de renoncer à la fortune de sa riche amie. On voit dans cette courte description du boudoir de Madame Dambreuse à la fois le fond du vrai caractère de cette femme et ce qui permet à Frédéric de se tromper à son égard.

Balzac lui-même, avec toute sa théorie du milieu réflecteur de la personnalité de son habitant, n'aurait pas pu faire quelque chose de plus complet. De plus long peut-être, car il se serait épanoui en explications là où Flaubert

(9) *L'Education sentimentale*, II, p. 223.

se borne à suggérer des conclusions au lecteur en se fiant à l'intelligence de ce collaborateur. Pourtant, quand on a fini d'admirer ce petit bijou de finesse et de justesse qu'est ce boudoir, on se rappelle qu'il y a tant d'autres intérieurs semés à travers l'*Education Sentimentale* : l'intérieur des Arnoux, lieu paisible et honnête, aux murailles tendues de satin mauve, avec un tricot de laine traînant sur la table à ouvrage ; le bureau de l'Art Industriel, avec sur la cheminée une Vénus en bronze flanquée de deux candélabres à bougies roses ; le vestibule lourdement prétentieux de M. Dambreuse, où un bananier en bas de l'escalier laisse tomber ses larges feuilles sur le velours de la rampe ; le salon intime de Madame Dambreuse, lambrissé de bois de rose, rempli de meubles mignons ; le salon des réceptions, aux rideaux de velours incarnat, des touffes de camélias montant dans les cheminées ; le cabinet de toilette de Rosanette avec un encombrement de fioles, de brosses, de peignes, son odeur de pâte d'amande... Tout ceci rentre naturellement dans le courant du roman. Flaubert accomplit son œuvre de grand artiste probe discrètement, sans se faire remarquer et le lecteur, à moins de s'arrêter pour réfléchir, accepte sans s'émerveiller cette maîtrise qu'on lui offre. Quand on consulte son souvenir, ce sont les milieux de la *Comédie Humaine*, posés ostensiblement en une seule fois, sans subtilité, avec de copieuses explications de texte, ce sont ces milieux qui ne valent pas comme travail artistique les courts morceaux de Flaubert, ce sont ceux-là qui restent le plus prestigieux dans notre mémoire. Taine a raison de dire que Balzac est fort parce qu'il est systématique. Ses intérieurs, en dépit de détails superflus, en dépit d'une certaine fatuité de guide, d'une tendance à faire valoir son milieu plus pour la classe que pour l'individu, d'une manie d'évaluation et d'un manque d'authenticité pour les intérieurs aristocratiques, en dépit de tout cela, les milieux de Balzac ont une puissance que nul autre n'a égalée depuis.

La raison n'en est pas loin à chercher : Balzac aime

les choses. C'est cela que la cohorte anti-réaliste de *La Revue des Deux Mondes*, qui réclamait la beauté spirituelle, ne parvenait pas à comprendre. La pierre vermoulue d'une vieille maison, les gonds rouillés d'une porte, le bois fendillé d'un pilier, le crin des fauteuils qui sort, une faïence craquelée ; toutes ces choses ont une importance pour Balzac. Il s'intéresse aux produits en série de l'industrie moderne, aux ustensiles les plus humblement pratiques comme aux antiquités et aux objets d'art. On sait qu'il était collectionneur passionné à la manière du cousin Pons. Le royaume de « Bricabraquie » contenait, outre toute sorte de bibelots, de superbes meubles florentins, de précieux tableaux des écoles française et italienne, et des merveilles de vieux sèvres et de vieux chine. Le rassemblement de ces pièces dignes d'un musée avait coûté des sacrifices d'argent à Balzac ; il avait refusé d'en vendre aux antiquaires même dans des moments de gêne. Il avait des tourments de collectionneur sur l'authenticité de ses acquisitions. Et pourtant il n'a pas possédé ce culte exclusif de la chose rare des Goncourt. C'est Taine, le champion même de Balzac, qui avoue : « Sa passion pour les belles choses ressemble à une sorte de démangeaison physique : c'est une concupiscence sensuelle plutôt qu'un noble goût de l'esprit » (30).

Cet amour des choses fait partie intégrale du caractère de Balzac. C'est au fond cela plutôt qu'un engouement scientifique qui lui a fait concevoir sa théorie du milieu. L'esprit a justifié, légitimé la nature. On a vu, quelquefois, Balzac se laisser aller à cette nature, surtout dans le cas des maisons du Moyen-Age : il s'adonne à de simples descriptions sans penser à la création du milieu. Ce que Taine appelle sa « concupiscence sensuelle » en face des choses est à la fois son grand défaut et sa grande force. C'est ce qui le distingue de ses successeurs, qui ont tous eu la prétention d'accorder à leurs milieux un sens explicatif ; c'est ce qui le rend le maître de l'intérieur.

(30) H. TAINÉ, *Nouveaux Essais*, p. 10.

CHAPITRE II

LE MILIEU EXTÉRIEUR : LE PAYSAGE

Cependant dans le milieu extérieur, naturel, Balzac est moins à l'aise. Il est vraiment citadin, un parisien qui rêve de vacances à la campagne. Il avait une véritable manie déambulatoire. Pour se reposer de son terrible labeur intellectuel, il partait en excursion. Il a vu la campagne juché en haut des diligences, à la hâte. Ce qu'il connaît le mieux à la campagne, c'est la vie de château, qu'il a si bien décrite dans *Le Lys dans la Vallée* et *Les Paysans*. Il était invité chez Madame de Berny à « La Bouleanière », située à environ quatre kilomètres de Nemours, le long de la route de Fontainebleau ; en Touraine, au château de Saché, et à « La Grenadière » qu'il avait espéré acheter avant d'acquérir « Les Jardies » ; chez Madame Carraud, d'abord dans sa propriété près de la Charente, puis à Frapesle, à un kilomètre à peine d'Issoudun. Balzac n'était qu'un oiseau de passage à la campagne. Aussi Pellissier dit-il : « Il ne peint guère la campagne. Cependant on trouve parfois chez lui d'admirables paysages : les bords de l'Indre, la vallée du Couesnon et dans *Séraphita*, les fiords de la Norvège. Mais la vie sociale l'intéresse plus que la nature : ses descriptions champêtres n'ont pour la plupart aucune beauté poétique ; elles ne font que noter en traits secs la figure des lieux » (1). Blanchard appuie ce jugement :

(1) PELLISSIER dans Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, VII, p. 471.

« Dans l'œuvre balzacienne le paysage reste un élément secondaire » (2).

En effet, la Touraine à part, Balzac n'éprouve pas devant un beau paysage ce recueillement qu'il éprouve dans une chambre. Il n'y a que cinq *Scènes de la Vie de Campagne* (*Les Paysans, Le Médecin de Campagne, Le Juge de Paix, Le Curé de Village*) en comparaison des vingt-quatre *Scènes de la Vie parisienne* et des dix-huit *Scènes de la Vie de Province*. Il ne faut pas confondre d'ailleurs, les *Scènes de la Vie de Campagne* avec celles de *Province*. En province, il s'agit presque toujours d'un petit bourg, où Balzac nous mène devant une maison, où il nous fait entrer, de sorte qu'il se retrouve vite dans le milieu artificiel où il se plaît.

« Entre Balzac et la nature », dit P. Abraham, « s'étend une vaste surface plane échafaudée par les artisans d'époques disparues, sur laquelle ils ont traduit les contours du monde profond en signes connus : cette carte lisible, abstraite, intellectualisée, le satisfait comme représentation valable de la nature ; ils s'en contente » (3). « Balzac se satisfait trop souvent d'approximations et surtout d'épithètes dont se contente le vulgaire », dit plus simplement Blanchard (4). La nature l'intéresse médiocrement. On le sent un peu embarrassé à la décrire. Dans sa nature de convention, on peut relever, ici et là, une terminologie du XVIII^m siècle : les coteaux balzaciens sont toujours riants ; les collines abaissées de Jarvis montrent de « riants tableaux », et des sapins « au noir plumage » (5). La Grande Chartreuse est entourée de « cette sauvage horreur » (6) propre aux montagnes. Du reste, Balzac consacre à peine deux phrases à la description de ce monas-

(2) M. BLANCHARD, *La Campagne et ses habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, p. 93.

(3) P. ABRAHAM, *Créatures chez Balzac*, p. 309.

(4) M. BLANCHARD, *La Campagne et ses habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, p. 75.

(5) *Séraphita*, p. 166, 162.

(6) *Le Médecin de Campagne*, p. 233.

tère isolé enfoui dans les précipices, mais là où il s'agissait d'une maison, il aurait facilement écrit deux pages. Ce n'est pas que cette description soit essentielle à la compréhension du *Médecin de Campagne*, mais on voit quel faible parti Balzac tire du paysage, si l'on se reporte à ses vues d'ensemble de villes et à ses intérieurs.

La description de la vallée du Couësnon vue du sommet de « la Pèlerine » en est d'autant plus remarquable. C'est le paysage le plus richement coloré de la *Comédie Humaine*. Ce n'est ni au Stomfiord avec ses rochers de granit, ses pics neigeux, ses noirs sapins, ni à la vallée de l'Indre avec sa fraîche verdure et sa rivière argentée que Balzac donne la variété et le contraste de teintes de cette vallée. Imprécis dans sa description du milieu extérieur, il saisit ici le ton juste : les bosquets ont des touffes jaunies ou bronzées que fait ressortir le vert-émeraude des prés ; les champs rougeâtres sont bordés de haies vives, d'autres sont dorés des seigles moissonnés. L'ardoise sombre des toits, les tranches vives et argentées des ruisseaux du Couësnon complètent cette gamme de couleurs. On sent que Balzac oublie un instant le but pratique de son paysage et qu'il se laisse aller à une sincère admiration pour la nature.

« Le château de la Vivetière », de même, « inspire à Balzac quelques lignes des plus fortes qu'il ait jamais écrites » (7). C'est une description vraiment architecturale, où chaque forme est nettement dessinée, saillit puissamment du tableau : le château et la ville perchés sur le rocher, protégés par des « *escarpements taillés à pic* », qui forment « *un vaste fer à cheval* » ; des « *blocs* », des « *tables* » de granit, se groupant autour de ce pinacle ; la rivière qui coule au fond comme dans un « *entonnoir* ». Plus de vocables vagues ou incolores, mais des mots vigoureux qui donnent la sensation du mouvement et de la couleur : les eaux

(7) M. BLANCHARD, *La Campagne et ses habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, p. 82.

qui *suivent* des cassures des rochers, les arbres *rachitiques*, les bruyères *roses* sur les *noires* infractuosités (8).

Cependant, à part ces poétiques expressions de la Bretagne, Balzac se dépêche généralement d'en finir avec son milieu extérieur, semble presque l'escamoter alors qu'il est par ailleurs si consciencieux. Il dit de Nemours : « Qui connaît Nemours sait que la nature y est aussi belle que l'art dont la mission est de la spiritualiser : là le paysage a des idées et fait penser. Mais à l'aspect de Minoret-Levrault, un artiste aurait quitté le site pour croquer le bourgeois... » (9).

Et Balzac aussi a hâte de quitter le site pour croquer le bourgeois : le paysage le ramène continuellement à l'homme. On a déjà dit quelle importance physiologique Balzac attache au climat ; il expliquera la peau hâlée d'un type, le caractère général d'une race. Il détermine également l'occupation des habitants. Balzac voit d'habitude dans un paysage un champ d'activité humaine. Il verra un pays où l'on fait la pêche (*Séraphita*), où l'on coupe le bois (*Le Médecin de Campagne*), où l'on cultive la vigne (*Eugénie Grandet*). Saumur est le centre d'un pays de vignes, mais pour Balzac c'est un pays de vigneron. Aucune description des vignobles dans *Eugénie Grandet*, quoique ce soit là une des principales sources de la richesse du père Grandet ; mais le commerce du vin, les ruses de la vente, l'anxieuse préoccupation des habitants au sujet du temps, voilà l'affaire de Balzac. Quand il se donne la peine de décrire les lieux où une scène se passe, c'est dans un but strictement utilitaire, pour expliquer l'industrie du pays et l'action qui va s'y dérouler.

Alors il donne les indications nécessaires aussi succinctement que possible. Balzac, en exprimant l'attitude de l'abbé Gabriel vis-à-vis du village de Montégnac, paraît révéler sa propre attitude à l'égard de la topographie :

(8) *Les Chouans*, p. 256, 257.

(9) *Ursule Mirouet*, p. 4.

« L'abbé Gabriel se retourna par le mouvement machinal qui nous porte tous à prendre connaissance des lieux où nous allons pour la première fois, espèce de curiosité physique innée que partagent les chevaux et les chiens » (10). Un autre aurait peut-être profité de la position de l'abbé, en haut d'une colline, pour s'inspirer d'un sentiment un peu plus profond que le simple instinct d'un cheval ou d'un chien... surtout que Montégnac, malgré sa pauvreté, ne manque pas tout à fait de pittoresque. On sait quel relief cette agglomération de maisons de terre séchée, aux toits de chaume, tassées sur des landes rougeâtres, où se plaît le châtaignier, prendrait dans les mains d'un Zola !

Nous pourrions dire parfaitement, après avoir lu le passage de Balzac, où sont situés les champs, les prairies, pour l'élevage de chevaux, où sont groupées les maisons ; nous pourrions nous amuser à faire une petite carte... d'ailleurs l'exactitude de Balzac a permis à M. Frey-Fournier d'identifier ce site : ce sont les vastes plaines qui s'étendent au-delà de Saint-Léonard. Mais Balzac ne réussit pas à nous laisser une image vivante, colorée, d'un paysage. Il existe, comme tout ce que touche Balzac. Il ne vit pas comme ses intérieurs.

C'est avec ce flegme d'ingénieur mesurant un terrain que Balzac s'approche de la nature. Il ne s'écarte pas de son chemin, il n'ouvre pas de parenthèse dans son roman avec la pieuse intention d'immortaliser un beau coin du pays avant que le chemin de fer, les usines, le gâtent. Il est vrai que la France n'a pas été ravagée par la révolution industrielle comme l'Angleterre, dont les romanciers ont protesté si vigoureusement et protestent encore contre la disparition des campagnes. Balzac, à l'encontre de ses confrères anglais, applaudit à la modernisation des campagnes, parce qu'elle montre la supériorité de l'homme sur la nature. Il ne peut pas voir la nature abstraitement, avec

(10) *Le Curé de Village*, p. 112.

désintéressement, en se laissant imprégner simplement de ses couleurs, de ses formes, de ses rythmes. Il la voit pour la changer ; il se place au point de vue de l'homme qui doit en faire ses moyens d'existence ; il s'empare d'elle en exploiteur et il étend sur elle ses visions d'économiste. Balzac déclare dans l'Appendice au *Curé de Village*, que « si le *Médecin de Campagne* est l'application de la philanthropie moderne à la civilisation, celle-ci doit être l'application du repentir catholique » (11). Or, l'application de la philanthropie moderne est la construction d'une route vicinale, celle du repentir catholique, l'irrigation.

Dans le premier cas, Balzac a voulu nous faire comprendre l'âme blessée d'un homme supérieur qui, ayant renoncé au suicide physique, se voue à un suicide moral en s'isolant dans un petit canton dans les montagnes près de Grenoble. Cet homme cherche l'ombre et la paix, mais ce n'est pas en se plongeant dans la contemplation de la nature, en se rafraîchissant, en se purifiant au contact de ces montagnes qui semblent par leur éternité, leur majestueuse sérénité, imposer silence aux tourments mesquins de l'homme. Au contraire, le docteur Benassis se félicite d'avoir créé un bourg qui va bientôt prendre des allures de petite ville, où le silence est rompu par le bruit sourd ou aigu des outils dans les scieries, où l'on va faire venir un pharmacien, un notaire ; où l'on va tracer un champ de foire, où il y a dix-sept abonnements à différents journaux.

C'est probablement cette vue toute pratique de la campagne qui empêche Balzac d'attribuer à son paysage une valeur spirituelle. Il s'enthousiasmera plus devant un barrage que devant les chutes du Niagara. Genestas avouera que c'est le vaste panorama de la vallée depuis Grenoble jusqu'à Voreppe qui lui a donné le plus d'émotions après Wagram. Mais la vue du chemin qu'a fait construire le

(11) *Le Curé de Village*, p. 363.

docteur (chemin que Balzac baigne d'ailleurs dans une lumière d'apothéose toute d'or) arrache ce cri au soldat : « Dieu est grand ! ». Il aurait dit plus justement : Benassis est grand ! Son émerveillement devant ce chemin « dont il n'apercevait ni la fin ni le commencement » (12) quand il vient de voir des montagnes et des arbres séculaires ; a quelque chose de puéril, voire d'incongru.

L'œuvre humaine inspire une émotion religieuse, l'œuvre divine interprétée par un prêtre, fait naître... un plan d'exploitation. Le curé Bonnet tâche d'inciter Véronique à la pénitence, à une vie de rédemption. Véronique s'est laissée atteindre par la pitié du curé ; sa révolte orgueilleuse, son désespoir, son mépris d'elle-même, tout ce qu'il y a de dur en elle semble s'être fondu. Le moment est propice pour le curé de faire entendre les paroles de pardon et d'espoir de l'Eglise. Ils regardent la forêt de Montégnac qu'une lueur du soleil couchant semble caresser. On s'attend à un paysage qui augmente l'attendrissement de Véronique ou qui inspire au curé une morale chrétienne. Balzac nous prévient en effet qu'« une pensée du prêtre allait commenter ce beau spectacle » (13). Or, quelle est cette pensée du prêtre ? Rien de plus terrestre : « Là... se trouve la fortune de Montégnac et la vôtre, une immense fortune que j'avais déjà signalée à M. Graslin » (14). Et le brave curé de se lancer dans un exposé des moyens d'irriguer la plaine de Montégnac digne de l'égaré ingénieur protestant qui va mettre ce rêve à exécution. Presque rien du prêtre dans cette explication de canalisation, des principes de végétation, dans des prudents conseils d'hommes d'affaires : « Cherchez donc, dès aujourd'hui, les instruments humains qui vous feront gagner dans douze ans six ou sept mille louis de rentes avec les six mille arpents que vous fertiliserez ainsi. Ce travail rendra quelque jour Mon-

(12) *Le Médecin de Campagne*, p. 130.

(13) *Le Curé de Village*, p. 187.

(14) *Idem* p. 188.

tégnac une des plus riches communes du département. La forêt ne vous rapporte rien encore ; mais tôt ou tard, la spéculation viendra chercher ces magnifiques bois, trésors amassés par le temps, les seuls dont la production ne saurait être ni hâtée ni remplacée par l'homme. L'Etat créera peut-être un jour lui-même des moyens de transport pour cette forêt dont les arbres seront utiles à la marine, mais il attendra que la population de Montégnac décuplée exige sa protection, car l'Etat est comme la fortune, il ne donne qu'au riche. Cette terre sera, dans ce temps, l'une des plus belles de la France ; elle sera l'orgueil de votre petit-fils, qui trouvera peut-être le château mesquin relativement aux revenus » (15).

Il est déroutant de trouver ces calculs, cette avidité, cette vue si peu sentimentale de la nature chez celui qui doit adorer le Créateur dans ses œuvres.

Cependant, après cette conversation, lorsque Véronique se promène dans la forêt en question, dans le chapitre intitulé : « L'Esprit des Forêts », Balzac essaie de laisser parler la nature pour elle-même. Cette nature est catholique, bien entendu, et assure Véronique de la certitude d'une clémence auguste ; mais si Balzac tend à forcer la voix de la nature pour prouver sa propre thèse, du moins reconnaît-il le recueillement, l'apaisement, la consolation que la forêt avec son doux mystère, sa gravité si simple, répand dans le sein d'un cœur agité. C'est une des rares occasions où il place son personnage face à face avec le paysage non pas pour regarder, pour faire un simple reportage, aussi impersonnel que celui grossi par une lunette d'approche, mais pour sentir et réagir. Il est fort instructif de comparer à cet égard la manière dont Balzac et Zola ont rendu l'amour du paysan pour la terre.

Notons en passant que Balzac, à qui revient l'honneur d'avoir introduit les classes rurales dans le roman, n'a été

(15) *Le Curé de Village*, p. 189.

guère plus tendre pour les paysans que Zola. Très tôt dans son œuvre, il prévient ses lecteurs que le seul mobile du paysan est l'intérêt ; il ne voit en ses enfants que des capitaux ou des instruments de bien-être ; grands frères et grandes sœurs couchent ensemble dans le grenier, blottis à même le foin comme des animaux ; les fillettes sont violées dans les bois ; les parents vendent leur fille à l'usurier pour solder leur compte ; le braconnier s'accommode fort bien des amants gardes-chasses de sa femme. La vénalité est si forte que les grand'mères se disputent à qui sera livrée en prison comme coupeuse de bois vert, afin de procurer la récompense à leurs enfants.

Sur ce qu'il y a de grossier, de brutal, d'avare chez le paysan, sur son amour pour la terre, les deux grands romanciers sont d'accord. Cependant chez Balzac la lutte pour la terre est sociale, contre une classe, tandis que chez Zola, elle est tout à fait primitive, contre les éléments (*Les Paysans, La Terre*). Nous avons déjà dit en parlant des intérieurs de Balzac quel besoin d'agrandissement, de généralisation il éprouve, comme il attache une signification sociale à ses milieux. Nous rencontrons la même tendance dans ses milieux extérieurs. Le domaine des Aigues est décrit très exactement afin de nous faire comprendre que sa situation entre trois villages, à une lieue de la petite ville de Soulanges qui le domine, fait commettre aux riches bourgeois le péché d'envie (16). C'est l'envie, le désir de s'emparer des Aigues, de le partager en petits lots, qui unit momentanément paysans et bourgeois contre l'ennemi commun. C'est l'envie qui est le ressort de la vaste machine que montent Rigou et Gaubertin contre le noble propriétaire.

Les paysans méconnaissent entièrement les droits de la propriété... jusqu'à ce qu'ils en aient eux-mêmes. Ils volent et gâchent ce qu'ils ne peuvent pas posséder, et

(16) Cf. Aussi le Château de Mme Graslin qui domine Montégnaç, et représente ainsi la position sociale de la châtelaine vis à vis des villageois.

se croient dans leur droit. Avec le pâturage abusif, le pillage des bois, ils s'approprient un quart des revenus du comte. Ils ne veulent pas s'élever par le travail, ils veulent prendre sans effort la possession du sol. Cette idée est entrée dans le sang paysan dès 1789 ; c'est une ran-cœur et une vengeance perpétuelles contre le propriétaire. Ils ont ce communisme mauvais, violent, irraisonné, cette convoitise ardente du bien d'autrui, cette révolte aigre contre le bonheur, la fortune, méritée ou non, d'un autre. Le père Fourchon, ce vieux malin, fait ouvertement la déclaration de guerre à « vous aut' » : « Là où nous sommes, nous la creusons la *tarre*, et nous la bêchons, nous la fumons et nous la travaillons pour vous *aut'* qu'êtes nés riches, comme nous sommes nés pauvres... Nous vous laissons tranquilles, laissez-nous vivre... Autrement, si ça continue, vous serez forcés de nous nourrir dans vos prisons, où l'on est *ben* mieux que *su nout* paille... Vous voulez rester les maîtres, nous serons toujours ennemis, *aujourd'hui* comme il y a trente ans. Vous avez tout, nous n'avons rien, vous ne pouvez pas *core* prétendre à notre amitié » (17).

Jamais Balzac ne nous montre le paysan travaillant sa terre, jamais il ne nous présente en *tableau*, ce contact si intime du paysan avec la nature. Même dans cette description si vigoureuse du glanage, les champs moissonnés ne servent que d'arrière-plan à cet inoubliable groupe de glaneurs en haillons... chemises déchiquetées, décolorées, têtes pelées, traits durs, pieds nus et salis de poussière... qui guettent le général et son garde en attendant la permission de commencer. La question sociale domine toujours. Les regards sont dirigés moins sur les champs que sur le général ; l'intérêt du tableau n'est pas la relation entre l'homme et la terre, mais entre le paysan et le propriétaire. Nous entendons parler de son amour pour la terre par l'abbé Brosette, par le père Fourchon, par le romancier ; mais nous ne le voyons pas se manifestant, agissant sur place.

Zola par contre rend ce sentiment matériel, perceptible. Il faut dire qu'à son époque une étape a été accomplie ; l'hostilité des paysans contre le grand propriétaire s'est émoussée ; ils ont conquis la terre, elle est leur chose à eux, leur jouissance, leur unique source de vie. Ils se la disputent non contre un supérieur, un riche, mais entre eux, entre membres d'une même famille. C'est la réalisation de la prophétie tacite contenue dans l'œuvre de Balzac.

Le père Fouan se dépossède de ses biens, qu'il divise entre ses deux fils et sa fille. Il se décide à ce partage douloureux parce qu'il n'a plus la force de la cultiver, la Terre — et qu'il ne peut pas supporter l'idée que celle-ci en souffre. Dépouillé volontaire, il ira toujours dans ses promenades rôder autour de ce qu'il a donné, hanté par un reste de regret et d'attendrissement. Sa femme meurt. Après l'enterrement, Fouan rentre abruti dans sa maison, erre à travers les chambres vides, ne sait comment tuer son chagrin. Alors il s'achemine vers le plateau, vers ses anciennes pièces voir si le blé pousse. Comme un animal blessé retourne à son gîte, le père Fouan retourne à la terre, à cet endroit où l'ont lié les habitudes et le travail de toute une vie, à ce qui représente tout son accomplissement, à ce qui reste son unique passion, son unique consolation.

Le chagrin qui le mine sourdement, le sentiment de solitude qu'il éprouve depuis la mort de Rose ne sont rien auprès de sa frénésie, des sanglots de rage et de désespoir qui le secouent jusqu'au fond de l'être lorsque son fils Jésus-Christ propose de vendre un bout de terre, de cette terre qui a été *sa* terre, à un étranger. Le vieillard en perd le sommeil. Il semble qu'on ait touché au principe même de sa vie. Et en effet, la terre est le seul intérêt qui lui reste. Faible, perdant la vue, maltraité par ses enfants, souffredouleur de ses petits-enfants, il se traîne péniblement jusqu'aux champs : « Il errait lentement par les routes, de sa marche blessée de vieil homme ; il s'arrêtait au bord d'un champ, demeurait des heures planté sur ses cannes ;

puis il se traînait devant un autre, s'y oubliait de nouveau, immobile, pareil à un arbre poussé là, desséché de vieillesse. Ses yeux vides ne distinguaient plus nettement ni le blé ni l'avoine, ni le seigle. Tout se brouillait, et c'étaient des souvenirs confus qui se levaient du passé : cette pièce, en telle année, avait rapporté tant d'hectolitres. Même les dates, les chiffres finissaient par se confondre. Il ne lui restait qu'une sensation vive, persistante : la terre, la terre qu'il avait tant désirée, tant possédée, la terre, à qui, pendant soixante ans, il avait tout donné, ses membres, son cœur, sa vie, la terre ingrate, passée au bras d'un autre mâle, et qui continuait à produire sans lui réserver sa part ! Une grande tristesse le poignait à cette idée qu'elle ne le connaissait plus, qu'il n'avait rien gardé d'elle, ni un sou ni une bouchée de pain, qu'il fallait mourir, pourrir en elle, l'indifférente qui, de ses vieux os, allait se refaire de la jeunesse » (18).

C'est par le rapprochement physique du paysan et du milieu que Zola fait comprendre leur relation mutuelle. Avec son imagination de poète, il a la hardiesse d'oser un contact direct, un toucher, entre eux. Rien de plus puissant, de plus suggestif, que ce geste symbolique du fils Fouan, lorsqu'il recouvre de Jean la pièce des Cornailles, cause de tant de querelles et de rixes. Dans une brusque crise de passion, tremblant de joie inquiète, dans une crainte folle que Jean pourrait nuire à cette pièce tant aimée, Buteau se précipite hors de la maison, court jusqu'à elle... « Debout, il la contempla longuement : elle était toujours là, elle n'avait pas l'air de se mal porter, personne ne lui avait fait du mal. Son cœur se gonflait, allait vers elle, dans cette idée qu'il la possédait de nouveau, à jamais. Il s'accroupit, il en prit des deux mains une motte, l'écrasa, la renifla, la laissa couler pour en baigner ses doigts. C'était bien sa terre, et il retourna chez lui, chantonnant, comme ivre de l'avoir respirée » (19).

(18) *La Terre*, p. 431.

(19) *Idem*, p. 480.

Balzac nous dit l'amour du paysan pour la terre, Zola nous le montre. Balzac nous analyse cet amour, son caractère instinctif, possessif ; Zola le projette en tableaux. Il amène son sujet devant le paysage, l'y campe, lui fait subir une réaction, trace alors le sentiment, la réflexion, que ce contact provoque. Balzac suit cette méthode dans ses intérieurs : voyez l'émerveillement naïf, l'envie du curé de Tours devant l'appartement de l'abbé Chapeloud ; l'indignation de Rastignac devant la mansarde du père Goriot, la stupéfaction de Charles devant sa chambre dans la maison Grandet ; la suffisance triomphante de Crevel devant le luxe fané du salon du baron Hulot, le ravissement du jeune peintre devant le tableau de famille dans la salle à manger du Chat-qui-pelote.

Balzac n'a pas vu qu'il y avait à extraire du milieu extérieur une gamme de sentiments tout aussi étendus. Ses personnages n'éprouvent en général qu'une vulgaire admiration devant la nature qui reste pour eux à l'état de simple spectacle. Balzac a trouvé le thème de l'amour du paysan pour la terre ; Zola l'a développé avec variations. Le père Fouan l'aime avec tenacité et comme hors de sa propre volition, désespérément ; son fils dans toute la force d'un tempérament violent, éprouve à la voir tantôt des accès de convoitise rageuse, tantôt des crises d'exultation enivrante ; Hourdequin, grand propriétaire, a un culte désintéressé de la fécondité en tant que merveille naturelle, à part le profit personnel qu'il en tire ; regardant cette terre, il est saisi par une vision dantesque des excréments humains de Paris canalisés en torrents pour fertiliser la plaine de la Beauce. Jean, qui a été soldat, voit la campagne que les paysans ne voient pas. Il demande à cette triste Beauce le calme, la résignation que celle-ci ne lui refuse jamais. Il l'aime avec patience et tendresse et une certaine humilité devant sa grandeur et son éternité.

Les personnages balzacien ne vont pas ainsi communier avec la nature. Ils sont peu vulnérables à ses beautés.

Elles leur suggèrent des aménagements industriels, mais le paysage ne sait pas pénétrer en eux pour créer un état d'âme. Leur caractère, leur humeur ne sont pas modifiés par elles.

Faisons cependant exception pour le plus beau milieu naturel de toute la *Comédie Humaine*, celui que Balzac aimait avec une tendresse particulière : la vallée de l'Indre dans *Le Lys dans la Vallée*. Ce n'est pas un flegmatique état de connaissance des lieux, ce n'est pas le prétexte à une expérience philanthropique, ni l'illustration d'un conflit social ; c'est un vrai milieu qui existe non seulement pour expliquer les occupations pratiques, l'action physique du roman, mais aussi l'action spirituelle. Là enfin, l'équilibre entre sujet et milieu, le principe de réciprocité d'influence que Balzac a posé dans sa théorie et qui est généralement rompu en ce qui concerne le milieu naturel en faveur du sujet, se trouve pour une fois rétabli. La nature forme les pensées des personnages, qui à leur tour renvoient sur la nature leurs états d'âme.

Félix, ayant subi le coup de foudre romantique à la première vue de la comtesse de Mortsau au bal de Tours, la suit pour la mieux connaître jusque dans sa vallée de l'Indre. L'amour passionné qu'il ressent pour la comtesse s'épanche sur les lieux qu'elle habite. Il apprend à connaître à fond cette délicieuse vallée, avec ses vignes, ses côteaux, ses bois de chênes, sa petite rivière. La comtesse aussi, qui sent sa pure beauté sertie à merveille dans cette douce verdure, éprouve envers elle une sorte de reconnaissance. Tous deux ont l'esprit tellement pénétré du spectacle de cette nature que leur langage est rempli de métaphores et de comparaisons tirées du paysage et de la vie champêtre. Les arbres, les bêtes, les oiseaux, les fleurs, l'eau, le soleil, les parfums, les travaux agricoles..., tout cela fait partie intégrale de leur conscience, la rend particulière, colore et moule leur imagination. C'est ainsi que la comtesse dira avec résignation à Félix que l'image de

la vie est « dans cette ortie venue au pied de la terrasse et qui, sans soleil, demeure verte sur sa tige » (20). A son tour, quand Félix lui raconte son enfance malheureuse, sa voix retentit « comme la hache des bûcherons dans une forêt » (21). Voilà par quelle comparaison poussée, Félix expliquera combien la névropathie du comte entrave la vie de sa femme et de ses enfants : « Le jour où j'embrassai dans leurs racines et dans leurs rameaux ces difficultés (la morbidité du comte, son despotisme infantin), qui, semblables à des lianes, étouffaient, comprimaient les mouvements et la respiration de cette famille, emmaillotaient de fils légers mais multipliés la marche du ménage et retardaient l'accroissement de la fortune en compliquant les actes les plus nécessaires, j'eus une admirative épouvante qui domina mon amour et le reflua dans mon cœur » (22). L'expression d'Henriette quand elle s'inquiète de la santé de son mari éclaire Félix « comme éclaire la foudre qui ruine les moissons engrangées » (23). Le comte accable sa femme « d'une grêle de phrases qui répétaient la même idée et ressemblaient à des coups de hache rendant le même son » (24). Cet homme ingrat blesse Henriette de sa raillerie ; alors, « oiseau sublime, atteint dans son vol par ce grossier grain de plomb, elle tomba dans un stupide abatement » (25). Pourtant elle cache loyalement l'incompétence du comte, elle pare ses ruines d'un épais manteau de lierre, et l'humeur variable du comte rencontre en elle « une terre douce et fertile où il s'étendit en y sentant ses secrètes douleurs amollies par la fraîcheur des baumes » (26).

Tout cela se fond bientôt dans la langue mystique de l'amour. Félix est tellement imbu de la pensée de son amour qu'il en voit partout les symboles dans la nature. Il goû-

(20) *Le Lys dans la Vallée*, p. 97.

(21) Idem, p. 89.

(22) Idem, p. 123.

(23) Idem, p. 234.

(24) Idem, p. 200.

(25) Idem, p. 199.

(26) Idem, p. 65.

tera avec Henriette les fruits mûris dans les roches, la « sève qui ranime les feuilles jaunissantes » (27) ; il est l'objet auquel se rattachent ses pensées « comme un essaim s'attache à quelque branche d'arbre fleuri » (28). L'eau de l'Indre qui coule à travers cette fraîche vallée communie à son idylle avec Henriette la pureté, l'idéalisme. Assis sous les acacias, à l'heure tiède du crépuscule, les deux amoureux « s'engageaient dans les ondulations d'une même rêverie, se plongeaient dans la rivière, en sortaient rafraîchis comme deux nymphes, aussi parfaitement unies que la jalousie le peut désirer ,mais sans aucun lien terrestre » (29).

Désormais la nature sera inextricablement mêlée aux sentiments des personnages. Elle n'existera que pour leur offrir les moyens de communier l'un avec l'autre sans avoir recours aux grossières paroles. Les amoureux enverront leurs secrètes et timides caresses à la nature qui les transmettra délicatement à leur destinataire. Félix fera sa déclaration à Henriette, fleur de son sexe (30, par les fleurs. C'est le célèbre bouquet qui exprimera ses sentiments et qui dira au lys pudique tout ce que l'homme n'ose dire : bouquet de volupté et d'espérance où chaque fleur est chargée d'une mission : les roses blanches sont les vœux, les spirales des liserons sont timides et suppliantes comme des prières, les épis du vent sont les espérances dont se couronnent les premiers rêves, les brins tordus des chèvrefeuilles et les vrilles de la vigne sont les désirs entortillés au fond de l'âme, et le pavot rouge qui domine le tout, la passion éclatante. C'est à cause de cette nature symbolique que Berriat et Heimann, dans leur *Petit traité de littérature naturaliste d'après les maîtres* (1880) appel-

(27) *Le Lys dans la Vallée*, p. 98.

(28) Idem, p. 234.

(29) Idem, p. 124.

(30) M. Abraham, qui a relevé toutes les comparaisons entre les personnes et les fleurs dans la *Comédie*, nous signale que le lys surgit dès 1830 sur les épaules de la comtesse de Soulanges et qu'il en réapparaît guère plus qu'en 1843.

leront *Le Lys dans la Vallée*, avec *Modeste Mignon* et *La Recherche de l'Absolu*, de « véritables divagations d'un génie égaré, où les reflets de l'idéalisme se trouvent à chaque page, où l'étude de la nature, telle que nous la comprenons, fait presque absolument défaut » (31).

L'idéalisme va aller en croissant dans *Le Lys*. L'homme se décharge sur la nature de son rôle de séducteur, et fidèle complice, elle le joue même quand il n'est pas là pour le lui souffler. Jusqu'ici elle n'a été que le porte-parole, mais elle a sa voix à elle, persuasive, extatique. Lorsque le soleil couchant fait voluptueusement rougir les cimes des collines, elle chante à Henriette ce Canticque des Cantiques qui convie les créatures à l'amour ; elle lui apprend ce que soupire le rossignol pendant les nuits et ce que veut dire la note plaintive du chantre des marais. Elle parle à Henriette par ses couleurs, ses formes : les horizons vaporeux, les sinuosités de la rivière entretiennent son esprit dans une vague rêverie amoureuse. L'homme et la nature concourent au même dessein.

C'est peut-être de cette ébauche que Zola est parti, comme le suggère Faguet, pour peindre le jardin du Paradou, nature vigoureuse non pas comme ces aquarelles délicates du *Lys*. L'abbé Mouret est brusquement enlevé au spectacle des landes arides et brûlées des Arthaud pour être transplanté dans le Paradou où ruisselle la fraîche verdure dans tout son abandon primitif. Le docteur Pascal a estimé nécessaire pour guérir la fièvre nerveuse de l'abbé de le déposer dans ce jardin, espèce d'éden moderne, où les plantes s'aiment et se fécondent avec une franche volupté. Lorsque l'abbé ne verra plus son église et le village qu'il administre, l'homme, Serge, se réveillera. S'il avait fait sa convalescence dans les lieux familiers, l'abbé Mouret aurait repris son train habituel de pensée. Mais entouré, emprisonné dans cette nature jubilante, à la poussée vigoureuse, qui lance ses vertes branches jusqu'à dans sa cham-

(31) Camille BERRIAT et Albert HEIMANN : *Petit traité de littérature naturaliste d'après les maîtres*, pp. 123, 124.

bre de malade, il oublie complètement son passé. Zola avait eu soin de noter dans l'ébauche de la *Faute de l'Abbé Mouret* : « il n'entend même plus la cloche, le parc est dans un pli de terrain à cinq minutes du village » (32).

Accompagné de cette jeune fille qui est comme l'enfant du jardin, il apprend à aimer. Ce sont les plantes, les arbres, toute la végétation heureuse qui apprennent l'amour à ces deux êtres. La nature est une force autonome pensante, à volonté fixe, vengeresse des défenses de l'église ; c'est une nature agressive, qui étreint les enfants du jardin d'abord tendrement, puis brutalement ; qui leur taquine malicieusement les nerfs, qui se plaît à leur infliger les tourments d'un désir qui se nie, mais qu'elle fait implacablement mûrir avec le progrès des saisons, qu'elle force à se manifester aussi invinciblement qu'elle fait éclater par la chaleur la cosse d'une graine.

C'est parce que le mur du Paradou a une brèche, parce que le milieu protecteur n'est pas hermétiquement clos, que Serge redevient l'abbé Mouret. Zola avait esquissé le mouvement ainsi dans l'Ebauche : « Après la faute, Serge devant la brèche. La réparation d'Albine n'était pas solide. Au fond, il aperçoit les Artaud. Le passé » (33). C'est moins la harangue du frère qui le rappelle à ses devoirs que la vue de sa pauvre petite église au toit de tuiles rouges. L'homme, même l'homme de Dieu menant une vie toute contemplative, est à la merci de ses sens ; c'est ce qu'il voit, qu'il entend, qu'il sent, les choses habituelles qui l'entourent, qui donnent le branle à ses idées, qui font ses décisions. Zola subordonne la volonté humaine à la volonté du milieu, et c'est cette volonté du milieu qui est tout le côté lyrique, non scientifique de son œuvre. Lui-même a conscience d'ailleurs de ce parti-pris, car il énonce : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne

(32) *La Faute de l'abbé Mouret*, Notes et Commentaires de M. Le Blond, p. 418.

(33) Cité par M. Le Blond, notes et commentaires de la *Faute de l'Abbé Mouret*, p. 424.

fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature et je sou mets les hommes et les femmes aux choses » (34).

La nature de Balzac n'est pas systématiquement troublante (la preuve en est que la comtesse reste vertueuse malgré des faiblesses passagères) et elle reflète autant qu'elle les crée, des états d'âme. Elle est aussi influée qu'influante. C'est une matière sensitive qui embrasse les amoureux de si près qu'il se forme entre eux une correspondance secrète, un accord mystérieux. Comme une personne discrète, la nature se met à leur diapason. C'est la nature sympathique des poètes transplantée dans la prose. Quand Félix arrive dans la vallée plein d'espérance, il la voit fraîche et verdoyante, mélodieuse du bruit des moulins, des oiseaux et des cigales. Il interprète alors sa beauté d'après ses propres sentiments : « L'amour infini, sans autre aliment qu'un objet à peine entrevu dont mon âme était remplie, je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes, par ces lignes de peupliers qui parent de leurs dentelles mobiles ce val d'amour, par les bois de chênes qui s'avancent entre les vignobles sur des coteaux que la rivière arrondit toujours différemment et par ces horizons estompés qui fuient en se contrariant » (35). Quand Félix doit quitter Clochegourde pour Paris, il trouve de nouveau la vallée au ton de ses idées, triste comme elles : les champs dépouillés, les feuilles des peupliers couleur de rouille, les pampres brûlées, les bois brunissant.

C'est ce même procédé qu'emploiera Flaubert. Tandis que Zola a hérité de cette nature agissante, en exagérant sa toute-puissance sur la volonté humaine, Flaubert a développé cette nature poétique, image de l'humeur de l'homme. C'est-à-dire que rien ne permet de supposer une in-

(34) Bibliothèque Nationale, dépt. des manuscrits, numéro 10, 345, feuillets 14 et 15, cités par Denise Le Blond-Zola, *Emile Zola raconté par sa fille*, p. 55.

(35) *Le Lys dans la Vallée*, p. 29.

fluence de Balzac sur Flaubert en cette matière. On sait que celui-ci admirait son grand devancier avec une certaine réserve ; il estimait son œuvre plus curieuse que belle, et gâtée par le manque de style. Balzac n'était certainement pas un des maîtres de sa pensée. Mais il importe de signaler que l'expression figurée et symbolique dans Flaubert, que M. Demorest a si longuement traitée, se trouve déjà en germe dans l'œuvre de Balzac.

Comme Balzac, Flaubert soude son personnage au milieu par toutes sortes de comparaisons et de métaphores prises de celui-ci. Nous en relevons une foule dans *Madame Bovary* : « Si Charles l'avait voulu, cependant, s'il s'en fût douté, si son regard une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'une espalier, quand on y porte la main » (36). « Sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur » (37). Quand Emma est amoureuse de Léon, ses pensées s'abattent sur la maison du pharmacien, où loge Léon, « comme les pigeons du Lion d'Or qui venaient tremper là, dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches » (38). « Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir, et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents, le soleil, l'avaient par gradation développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature » (39). « La tendresse des anciens jours leur revenaient au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec tant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe » (40).

(36) *Madame Bovary*, p. 43.

(37) *Idem*, p. 48.

(38) *Idem*, p. 114.

(39) *Idem*, p. 206.

(40) *Idem*, p. 210.

De même que la tristesse de Félix teint la vallée, le désespoir d'Emma déränge l'atmosphère : après le départ de Léon, un violent orage éclate, qui emporte dans ses torrents de pluie les pétales roses des fleurs, comme les dernières espérances d'Emma.

La différence entre Balzac et Flaubert tient à ceci, que Balzac explique ses symboles, tandis que Flaubert ne les explique pas. L'art de Balzac, avec tout ce qu'il contient d'évident dans sa force géniale, aurait probablement provoqué chez Flaubert l'épithète de « bourgeois ». Il y a chez le maître de Croisset une certaine abstinence aristocratique. Quand Emma revient de chez la nourrice de la petite Berthe, accompagnée de Léon, Flaubert ne nous dit pas le mobile de leur sentiment ; il dit ce qu'ils regardent : la rivière de Yonville. « Elle coulait sans bruit, rapide et froide à l'œil ; de grandes herbes minces s'y courbaient ensemble, selon le courant qui les poussait, et comme des chevelures vertes abandonnées s'épalaient dans sa limpidité. Quelquefois, sur la pointe des jones ou sur la feuille des nénufars, un insecte à pattes fines marchait ou se posait. Le soleil traversait d'un rayon les petits globes bleus des ondes qui se succédaient en se crevant ; les vieux saules ébranchés miraient dans l'eau leur écorce grise ; au-delà, tout alentour, la prairie semblait vide » (41). Comme cette étude détaillée de la rivière fait comprendre la gêne d'Emma et de Léon, leur silence, leur besoin de regarder attentivement quelque chose, leur conscience d'être seuls et d'être très près l'un de l'autre. Cette petite rivière glissant sans bruit, froide à l'œil, exprime la volupté sourde, cachée en surface, qui coule profondément en ces deux êtres. Le frôlement des herbes à la surface de l'eau rappelle le frottement de la tête d'Emma sur l'épaule du jeune clerc. Comme ces chevelures vertes poussées par le courant, Emma s'abandonne peu à peu, laissant emporter sa

(41) *Madame Bovary*, p. 99-100.

fierté, ses faibles scrupules d'épouse au clapotis des ondes, cédant à la langueur qui l'envahit invinciblement dans cette prairie vide qui semble avoir conspiré pour rapprocher ces futurs amants et donner à leur promenade l'intimité d'un aveu.

Balzac se servira également de l'eau pour peindre des sentiments analogues chez Félix et Henriette. Mais là où Flaubert suggère, Balzac précise. Il dira tout bonnement : « l'agitation d'un amour plein de désirs contenus *s'harmonise* avec celle de l'eau, les fleurs que la main de l'homme n'a point perverties *expriment* ses rêves secrets, le voluptueux balancement d'une barque *imite* vaguement les pensées qui flottent dans l'âme » (42). Evidemment Flaubert a sur Balzac une supériorité descriptive en ce qui concerne la nature ; il a surtout une supériorité d'artisan. Il sait ce qu'il ne faut pas dire, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler à propos de ses intérieurs ; il connaît les « trucs » du métier, les ressources de la prose, de la forme travaillée du roman.

(42) *Le Lys dans la Vallée*, p. 231.

LE MILIEU CHEZ FLAUBERT

CHAPITRE PREMIER

La fatalité du milieu : Madame Bovary

Flaubert est un des grands adhérents de la doctrine de l'art pour l'art. Il s'exprime ainsi dans une lettre à Louis Bonenfant : « La morale de l'art consiste dans sa beauté même, et j'estime par dessus tout d'abord le style, et ensuite le vrai » (1). Il a toujours affirmé qu'il considérerait l'observation comme une qualité secondaire en littérature, et il se plaignait que seuls, lui et Théophile Gautier gardaient le culte de la beauté dans une époque de réalisme terre à terre. Maupassant, disciple pourtant de Flaubert, nous raconte cette anecdote qui montre la tyrannie de la forme sur la pensée du maître : Flaubert avait lu à ses amis ce passage d'*Un Cœur Simple* où il explique que le perroquet de la domestique Félicité s'était confondu dans l'imagination de cette dernière avec le Saint-Esprit. On trouva cette confusion un peu subtile chez une paysanne. Flaubert reconnut la justesse de la critique, mais ne put se décider à modifier sa phrase. Il y passa la nuit, ratura dix

(1) Corr. III, pp. 83 et 84. Lettre datée vendredi soir, 1856.

feuilles, finit par ne rien changer et s'écria : « Tant pis pour le sens ; le rythme avant tout ! » (2).

Cependant, comme chez Leconte de Lisle, cette doctrine de l'art pour l'art se nuance de philosophie scientifique. Flaubert recourt à l'observation et à la méthode, à la documentation, aux livres, aux informations ; il fait la synthèse d'un type général d'après des cas particuliers. Il procède avec l'impartialité des grands savants.

Cette méthode commandée par des principes scientifiques, tend naturellement à des conclusions générales. « Comme Balzac, comme Stendhal surtout, Flaubert ne met pas en doute la prédominance du physique sur le moral, la toute puissance des causes extérieures, le rôle des hasards, l'action du vent qui se lève, l'excitation d'une matinée de printemps, l'impulsion d'une rencontre ; et de même la pression sur l'individu du milieu social auquel il appartient » (3).

Ce qui intéresse surtout Flaubert, ce n'est pas la formation physique du sujet par le milieu, c'est sa formation morale. Les Grecs ont été de grands architectes parce que les montagnes de la Grèce leur suggéraient des masses architecturales. Les matelots sont d'une autre pâte que les ouvriers parce qu'ils ont continuellement devant eux le spectacle du large ; de là, leur sereine insouciance, leur mépris de la vie. Le milieu et les antécédents physiologiques peuvent expliquer la série, le groupe ; jamais ils ne suffisent à expliquer l'individu.

Or la gloire de Flaubert, c'est d'avoir peint à la fois des types et des individus, des personnes typiques par leurs efforts pour s'évader du milieu, individuelles par les moyens qu'elles choisissent pour le faire. Les personnages de Flaubert sont voués dès la conception à un destin sombre. Que ce soit Emma qui a de la volonté, Mâtho qui a du

(2) Guy de MAUPASSANT : *Etude sur Gustave Flaubert, Œuvres Posthumes* II, p. 132.

(3) Pierre MARTINO : *Le roman réaliste sous le second Empire*, p. 168.

courage, Frédéric qui a de la fortune, Bouvard et Pécuchet qui finissent par acquérir l'intelligence flaubertienne, tous sont traqués par les Parques.

Un thème unique parcourt cette perpétuelle défaite de l'individu. « Ce thème, c'est l'idée de la puissance de la fatalité de la bêtise humaine, sous sa forme privilégiée de la médiocrité bourgeoise » (4).

Cette puissance et cette fatalité sont surtout marquées dans *Madame Bovary*. On en a souvent fait la remarque : Flaubert a délibérément exclu des milieux successifs par lesquels il fait passer sa Bovary tout élément de beauté dans le milieu physique et de sympathie dans le milieu humain. Le milieu est constamment hostile à Emma. Il ne lui offre pas un terrain favorable à l'épanouissement de sa nature, à la réalisation de ses aspirations. Il suscite dans son sein un mouvement de dégoût, puis de révolte, et bientôt une folle tentative d'évasion. Le milieu ne décompose pas la volonté du sujet, il ne se décalque pas sur lui comme chez les Goncourt ; ce n'est pas une force surhumaine qui fascine et dompte l'être humain comme dans les romans de Zola. Au contraire, chez Flaubert, le milieu laisse à l'individu tout son relief. Il augmente son orgueil, sa virilité, le durcit et l'aguerrit, stimule ses forces de résistance, l'engage dans une lutte désespérée dont il ne peut sortir que vaincu. Il provoque l'action et la fait avorter. Il agit comme un immense piston, qui tout en laissant à sa proie l'illusion du libre arbitre, la porte inexorablement en avant, pour l'humilier et la blesser contre l'immuable réalité. Et cela continuellement, jusqu'à ce que la victime se résigne ou, comme dans le cas d'Emma, se suicide.

M. Ferrère, dans son étude sur l'esthétique de Flaubert, constate que celui-ci compose par tableaux (5). On pourrait presque dire par milieux. Car Flaubert les mani-

(4) Edouard MAYNIAL : *Introduction à Madame Bovary*, édition Garnier, pp. XI, XII.

(5) E. L. FERRÈRE : *L'Esthétique de Flaubert*, 1913.

pule avec adresse et fermeté, les faisant s'entrechoquer et se contraster, s'entrelacer et se relayer, les organisant en une puissante force motrice aux impulsions coordonnées.

On peut dire que toute la tragédie d'Emma provient d'un manque d'adaptation aux limitations de son milieu. Au couvent, elle s'est laissé contaminer l'esprit par les romans-feuilletons du bas romantisme. Elle rêvera toute sa vie d'un amour lyrique dans un décor de keepsake, et elle tâchera de réaliser cet idéal à la fois touchant et ridicule dans le cadre d'une bourgade normande.

Emma part mal équipée pour accepter les réalités de la vie. Gaultier (6) fait remarquer qu'elle bénéficie d'une éducation disproportionnée à son rang social. Fille d'un cultivateur aisé, elle reçoit une éducation de jeune citadine. Elle apprend à jouer du piano, à dessiner. Quand elle rentre dans la ferme des Bertaux, elle s'ennuie. Pourtant, cette ferme est singulièrement sympathique, bien tenue, propre, confortable : elle respire une certaine douceur, elle est accueillante. Des paons picorent dans la cour plantée d'arbres, des oies s'égayent dans la mare, une abondante batterie luit sur les murs de la cuisine, et de la haute armoire de la salle s'échappe une odeur d'iris et de draps humides. Mais Emma ne veut pas s'occuper des travaux du ménage. Après un court instant de satisfaction trouvé dans le commandement des domestiques, elle néglige complètement ses devoirs de maîtresse de maison. Son père ne la blâme pas, jugeant qu'elle est bien supérieure à une jeune fermière. Ainsi dorlotée, Emma se laisse aller à regretter son couvent et songe, comme elle le fera toute sa vie, à une existence antérieure où elle se figure avoir été plus heureuse. Cette toute jeune fille se considère comme désillusionnée, dans un milieu indigne de son éducation, de sa finesse, de ses élégances refoulées.

C'est dans cet état d'esprit qu'elle accepte la déclara-

(6) Jules de GAULTIER : *Le Bovarisme*, 1893.

tion de Charles. Le trouble que lui cause la présence de cet homme, l'anxiété d'un état nouveau, lui font croire qu'elle éprouve de l'amour pour lui. Elle s'abuse d'autant plus facilement que Charles est un parti avantageux, non seulement bourgeois, mais officier de santé, une sommité locale, un homme qui peut lui offrir un genre de vie autrement relevé, dans un cadre beaucoup plus distingué que celui d'une ferme. C'est le moyen de faire une ascension sociale, un premier assouvissement à l'ambition d'Emma.

On apprécie l'influence exercée par le milieu sur la décision d'Emma quand on voit les convives de ses noces. Ces épousailles constituent une admirable étude de mœurs à la campagne. C'est une scène d'ensemble où les principaux personnages se trouvent mêlés, mais pas du tout en vedette. Nous ignorons les sentiments éprouvés par Charles et Emma ce jour-là. La description débute rondement par l'arrivée des carriages dans la cour des Bertaux. A mesure que les invités en descendent, Flaubert s'amuse à décrire leur accoutrement. Ce sont des gamins incommodes par leurs habits neufs, et dont beaucoup étrennent la première paire de bottes de leur existence. C'est quelque grande fillette « rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de se salir les gants » (7). Puis les pères de familles, dont les redingotes et vestes trop courtes sont entourées du respect de tous les leurs. « Et les chemises sur les poitrines bombaient comme des cuirasses ! Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de près » (8).

Mais de l'habillement de Charles et de la mariée, rien. C'est d'autant plus extraordinaire que les toilettes futures d'Emma seront décrites avec un soin particulier. Dans cette circonstance capitale, tout ce que nous savons, c'est que sa robe était trop longue ; de temps à autre, pendant que le cortège traverse les champs, elle s'arrête pour en

(7) *Madame Bovary*, p. 28.

(8) *Ibid.*, p. 29.

arracher les chardons. Charles, au cours de cet épluchement, reste les bras ballants.

D'ailleurs, c'est la seule indication de la conduite des jeunes époux. Aucune réaction n'est ébauchée, ils ne sont que de simples figurants dans cette assemblée. Les gestes, les attitudes des autres sont bien précisés : le ménétrier marche en tête du cortège, s'arrêtant parfois pour cirer son archet ; le père Rouault donne le bras à Madame Bovary mère ; M. Bovary flirte avec une jeune paysanne blonde ; les enfants polissent derrière. De parti pris, c'est une fresque que Flaubert a voulu peindre, une noce à la campagne et non pas le mariage de Charles et d'Emma. C'est la grande fête, la grande ébullition d'un certain groupe social.

Sitôt de retour aux Bertaux, le cortège se rue sur la boustifaille. On se gave jusqu'au soir. Charles, qui n'est pas enjoué, répond médiocrement aux calembours et gailhardises qu'on lui décoche. D'ailleurs le père Rouault a prévenu que la gravité du métier de son gendre exclut les plaisanteries d'usage. Il arrive juste à temps pour empoigner un cousin qui allait souffler de l'eau par la serrure de la porte des mariés.

Le soir on danse, on fait des tours de force. Peu à peu, les invités partent. Ceux qui restent passent la nuit à boire dans la cuisine, les enfants s'endorment sous les bancs.

Si Flaubert a tellement insisté sur cette scène de mœurs, c'est afin de montrer le dernier éclat, le suprême épanouissement du milieu auquel Emma fait ses adieux. On comprend pourquoi elle a envie de quitter ces braves gens qui ont de la jovialité, certes, et du cœur, mais qui sont grossiers. Elle aspire à un milieu plus raffiné, où règne le bon ton, où les plaisanteries ressemblent moins à des brimades, où elle sera appréciée et en valeur.

Alors, de cette grosse gaîté bon enfant des fermiers, elle tombe dans l'austère et morne respectabilité du ménage bourgeois. Elle fait connaissance de sa nouvelle demeure

de Tostes : des housseaux couverts de boue sèche traînent dans un coin ; un papier jaune serin, des rideaux de calicot blanc ornent la salle ; le cabinet de Charles est garni d'une table, de trois chaises et d'un fauteuil de bureau ; la cuisine, qui sert en même temps de débarras, est pleine de vieilles ferrailles, de tonneaux vides, d'instruments de culture hors de service. Dans la chambre conjugale se trouve un lit d'acajou au fond d'une alcôve aux tentures rouges.

Cependant, Emma ne se décourage pas. La maison de Tostes, si banale soit-elle, n'est pas une ferme, elle porte la marque du sceau bourgeois. Comme jadis aux Bertaux, Emma est soulevée par une crise d'énergie. Elle fait coller des papiers neufs, repeindre les escaliers, elle retire les globes des flambeaux sur la cheminée de la salle ; elle fait mettre des bancs autour du cadran solaire du jardin. Quand il y a des invités le dimanche, elle présente des plats coquets ; elle parle d'acheter des rince-bouches, elle mène un train qui effraie la vieille mère Bovary. « La beauté pour la femme », remarque Thibaudet, « est d'abord la beauté du décor, et, pour une bourgeoise fille de paysans, la substance et le poids de la vie seront faits naturellement d'une certaine argenterie vulgaire » (9).

Emma emploie toute son ingéniosité et son orgueil à hisser sa pauvre petite maison à la hauteur de ses prétentions ; elle s'occupe d'en tirer tout le parti possible, elle tâche de parer à sa laideur, à son dénuement, à l'incurie où elle l'a trouvée. Elle se sent de taille à lutter avec son milieu, elle s'impose à lui, le marque au sceau de sa personnalité.

Mais sa bonne volonté s'épuise vite. Son effort n'est pas continu. Elle retombe dans le désillusionnement. Elle n'est pas encore à sa place, elle n'a pas atteint le niveau social qu'elle mérite. Elle devrait être en Italie, en Suisse, en Ecosse, dans ces lieux où le bonheur pousse comme une

(9) A. THIBAUDET : *Gustave Flaubert*, page 108.

plante particulière au sol. Comment se procurer de la joie dans une maison de briques assise au bord de la route d'un petit village normand ? Ses compagnes de couvent doivent être à la ville, stimulées par l'atmosphère du théâtre, par le bruit des rues, entourées de vie et de mouvement.

Ayant amené Emma à cet état d'apitoiement, Flaubert fait intervenir le milieu de la Vaubyessard. La description en est exceptionnellement complète. Nous voyons les jardins du château, ses dépendances, les écuries, la serre chaude, l'orangerie, la pièce d'eau. Nous entrons avec Emma dans le vestibule dallé de marbre, nous traversons la salle de billard dont les parois sont ornées de portraits de famille. La somptueuse mise en scène du dîner, avec cristaux à facettes, cloches d'argent et bouquets alignés, le service impeccable, la délicatesse des mets, nous donnent une idée du train de vie qu'on mène au château.

Avec son sens du groupe, Flaubert signale rapidement les détails communs d'habillement, de conduite et de manière d'être des femmes et des hommes de ce milieu. Il cherche non pas à les différencier les uns des autres, mais à les rapprocher. Sous l'effort pour être original, il voit ce qui unit profondément ces êtres d'une éducation et d'une fortune pareilles, les signes qui sont comme leur marque de fabrique. Ce sont pour les femmes des garnitures de dentelles, des broches de diamants, des bracelets à médaillon ; pour les hommes, des cheveux lustrés de pom-mades fines, des cravates basses, des favoris longs, des mouchoirs chiffrés.

Maupassant nous dit justement que par composition Flaubert entendait « ce travail acharné qui consiste à... choisir uniquement les traits caractéristiques et à les grouper... » (10). C'est la même volonté de groupement, de synthèse, la même méthode de liaison par détails communs que Flaubert emploiera plus tard dans sa description du jury des Comices.

(10) Guy de MAUPASSANT : *Etude sur Gustave Flaubert, Œuvres posthumes*, II, p. 97.

La conversation de ces gens, comme leurs habits, leurs attitudes, porte la marque de leur milieu. Ils causent Italie, chevaux, paris.

Leurs mœurs sont libertines, mais menées avec brio. Le beau-père du marquis a été l'amant de la reine Marie-Antoinette. Les hommes laissent percer à travers leurs manières raffinées en apparence la brutalité qui vient du maniement des chevaux de race et de la société des femmes perdues.

Au plus fort de son absorption dans ce milieu, Emma se souvient émerveillée des Bertaux, de cette vie de ferme si récente et qui lui semble si lointaine. Alors elle se gonfle d'orgueil en songeant au chemin parcouru. Mais, autant le coup d'œil en arrière la flatte et l'encourage, autant le spectacle qu'elle a devant elle l'accable et l'aigrit. Le contraste du festin de la Vaubyessard avec la soupe à l'oignon et le veau à l'oseille de chez elle, des grooms en culotte courte et du garçon à la blouse trouée qui vient nanser la jument, des jardinières garnies de fleurs, des épais tapis, des stores de soie avec ses rideaux de calicot, ses misérables flambeaux argentés, sa bibliothèque de sapin, le contraste de ce château avec sa triste et vulgaire maison de Tostes provoque chez Emma une colère violente. Subitement arrachée à son milieu, elle est réabsorbée par lui, mais étourdie, brisée, meurtrie par le choc. Et sa douleur se prolonge, car le souvenir et le regret de la Vaubyessard se frottent sans cesse à la médiocrité de sa vie réelle. Elle, qui est jolie, fine, élégante, avec le goût et le sens du luxe, s'est sentie tout à fait à la hauteur de ce milieu de richesse... elle a même vu des duchesses qui avaient la taille plus lourde qu'elle ! Elle a eu du succès, elle a dansé avec un vicomte !

Alors elle suit en pensée ce vicomte à Paris. La vague ville de rêve d'avant la Vaubyessard devient la capitale où s'agitent les ambassadeurs, les duchesses, les actrices, quelque chose de vaste, de miroitant, de trépidant. Emma

se condamne ainsi à être perpétuellement relayée de son rêve à la plate réalité, à être ballotée, blessée, jusqu'à ce qu'elle trouve moyen de sortir de sa fétide médiocrité ambiante. Une révolte farouche naît de ce supplice. Ce qui n'était qu'une mélancolie sans but se transforme, sous le coup d'éperon de la Vaubyessard, en amertume et en haine cuisante. Emma décide de pousser plus loin que Tostes, d'arriver dans un milieu plus aisé, plus animé, plus rapproché de ces régions spéciales où éclot le bonheur. Dès lors, elle boit du vinaigre pour maigrir, cultive une toux sèche, et inquiète si bien son mari qu'il se résigne à quitter Tostes pour Yonville l'Abbaye.

Ainsi le mouvement du roman a été déclenché non par un événement ou un changement de sentiment chez l'héroïne, mais par un milieu... qui prend les proportions d'un événement et qui engendre un sentiment. La cause qui détermine le déplacement des Bovary, est l'interposition du milieu de la Vaubyessard, comme la cause du mariage d'Emma avait été la vulgarité du milieu fermier.

Sans doute, ces effets de contraste Vaubyessard-Tostes, Paris-Tostes, sont du ressort de tous les romanciers et ne nous étonnent pas. Balzac s'était plu, nous l'avons déjà indiqué, dans de grandioses antithèses romantiques. La tentation de l'étudiant pauvre devant la richesse est un thème courant chez lui. Mais le milieu pauvre et le milieu fortuné se chevauchent pendant tous le cours du récit ; le contraste est soutenu, forme l'échafaudage même du roman. Le milieu de la Vaubyessard constitue un morceau compact, à part. Il tient 11 pages dans un roman de 369. Il ne revient plus jamais en scène, et il n'y a que deux rappels de l'importance qu'il a eue dans l'évolution psychologique d'Emma : elle choisit comme prénom pour sa fille celui d'une jeune femme de la Vaubyessard ; elle aperçoit le vicomte en carrosse un jour à Rouen et se dégoûte davantage de la mollesse de Léon. Flaubert manœuvre ses milieux dans une intention stratégique. Il ne dédai-

gne pas d'introduire tout un milieu — décor, gens, conversation, mœurs — dans le courant de son roman afin d'aboutir à un résultat précis qu'il énonce comme une preuve de théorème : le cœur d'Emma était comme ses souliers de satin : « au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas » (11). En effet, à partir de ce moment, les goûts de luxe d'Emma s'accroissent avec une effrayante rapidité. Dans son esprit, elle confond l'élégance des habitudes avec la délicatesse des sentiments. Un cadre luxueux est la condition indispensable du grand amour.

Flaubert ménage pour Emma un contact et un seul avec un milieu riche, il ne la soumet qu'une fois à son influence. Ce ne sont pas des séances répétées, à intervalle de plus en plus rapproché, jusqu'à ce que le sujet hypnotisé se rende entièrement à leur domination. Flaubert place son milieu juste au moment voulu pour qu'il remplisse sa fonction dans l'engrenage qui harcèle impitoyablement Emma. Quand ce milieu a servi, Flaubert le délaisse pour passer à d'autres.

Yonville l'Abbaye sera le terme de l'évolution sociale d'Emma. C'est pour cela que Flaubert le décrit avec une précision toute balzacienne. « Il s'agit », dit Thibaudet, « de poser un décor vrai non pour la comédie humaine, mais pour la comédie de la bêtise humaine, et Flaubert s'en acquitte avec une minutie tranquille et impitoyable » (1'). Il adopte le point de vue d'un voyageur. On suit la route et, à mesure qu'on avance, Flaubert fait le guide, à l'instar de Balzac, mais sans son entrain joyeux. Origine du nom du lieu, histoire, population, position géographique, composition du sol, cultures, engrais, sources ferrugineuses, débouchés pour la vente des produits, il ne néglige rien. Sitôt arrivé dans le bourg, on se précipite en bon touriste à l'église, puis on procède à l'examen des hal-

(11) *Madame Bovary*, p. 60.

(12) A. THIBAUDET : *Gustave Flaubert*, p. 106.

les, de la mairie, et de la pharmacie de M. Homais. C'est tout ce qu'il y a à voir à Yonville.

Cette description tellement circonstanciée fait pendant à celle de la maison de Tostes. Ici l'emphase porte sur la ville et non sur la maison, car l'étape qu'Emma vient d'accomplir est non pas « ferme-maison », mais « village-bourgade ». La maison d'Emma à Yonville n'est jamais inventoriée comme celle de Tostes. Nous savons par le bavardage d'Homais que c'est une des plus confortables de la ville. Quand Emma y entre pour la première fois, elle trouve ses meubles pêle-mêle par terre, tels que les déménageurs les ont déposés, et puisqu'ils sont les mêmes qu'à Tostes, Flaubert ne revient pas là-dessus. D'ailleurs Emma n'est pas emportée par ce coup de fièvre de jeune mariée qui l'a fait améliorer sa maison de Tostes. De temps en temps, pendant ses fringales de luxe, elle s'offre des rideaux jaunes pour sa chambre, ou quelque babiole pour son étagère. Quand l'huissier vient faire le procès-verbal de la saisie, il compte avec admiration ces jolies babioles. On pense bien que chez Balzac, chaque objet aurait été non seulement compté, mais manié, retourné, évalué. Quelle occasion d'ailleurs pour un théoricien tel que lui de démontrer l'influence de l'individu sur son milieu, son effort pour se créer un intérieur distingué, pour se maintenir à la page, pour transporter des nouveautés de la ville dans ce cadre ordinaire d'un ménage provincial moyen.

Si Flaubert a peu insisté sur cet intérieur, c'est qu'il n'aime pas délimiter la manifestation d'une personnalité dans les quatre murs d'une chambre. Expliquer l'habitat par le personnage et réciproquement, c'est empirique. Balzac s'inspirant de l'exemple du crustacé dans sa coquille, se fait fort de déduire d'après l'intérieur riche ou pauvre, distingué ou criard, honnête ou mal tenu, le genre d'homme qui l'habite. Mais il y a autre chose que l'intérieur qui détermine l'homme, ce sont les autres hommes. Flaubert aspire à créer un large milieu ambiant, comme une atmos-

phère spéciale imprégnée de gaz subtils qui ne se remarquent pas au début, mais qui peu à peu étouffent une nature sensible. Il veut rendre une ambiance morale.

Il vient de décrire Yonville en tant que milieu physique. Il s'occupe désormais d'Yonville en tant que milieu humain. Notons qu'il a passé sous silence le milieu humain de Tostes. Les Bovary recevaient parfois le dimanche, mais nous ne savons pas qui. En tout cas, Emma n'avait personne à qui faire ses confidences, personne pour la conseiller dans une époque où elle aurait encore pu aimer Charles. La fatalité du milieu veut qu'elle n'ait eue aucune amie pour la guérir de ses malaises romantiques et l'aider à se faire une vie heureuse.

Elle a quitté Tostes dans l'espoir de découvrir une société plus intéressante. A Yonville, elle rencontre le brillant apothicaire M. Homais, M. Binet, ancien percepteur — personnage flegmatique qui occupe ses loisirs à tourner des ronds de serviette —, le rubicond curé Bournisien, la douce, bête et amorphe Madame Homais ; Madame Tuvache, la mairesse, Mesdames Caron, Langlois, Dubreuil, dignes épouses bourgeoises toujours à l'affût d'un morceau de scandale.

Cependant, elle connaît enfin un personnage sympathique, Léon, le jeune clerc du notaire imbu des mêmes lectures qu'Emma, et qui s'ennuie comme elle. Un jour qu'elle va voir sa fille chez sa nourrice, elle est prise d'une défaillance. Elle croise le clerc, le prie de l'accompagner. C'est l'occasion pour Flaubert d'intercaler un milieu campagnard avec la même délibération qu'il a intercalé le milieu de la Vaubyessard.

Il nous décrit la mesure de la mère Rolet. « Basse et couverte de tuiles brunes, elle avait en dehors, sous la lucarne de son grenier, un chapelet d'oignons suspendus. Des bourrées, debout contre la clôture d'épines, entouraient un carré de laitues, quelques pieds de lavande et des pois à fleurs montés sur des rames. De l'eau sale coulait

en s'éparpillant sur l'herbe, et il y avait tout autour plusieurs guenilles indistinctes, des bas de tricot, une camisole d'indienne rouge et un grand drap de toile épaisse étalé en long sur la haie » (13).

Au bruit de la barrière, la mère Rolet paraît sur le seuil, tenant sur son bras un enfant qui tette et de l'autre tirant un garçon scrofuleux. Léon et Emma entrent. « La chambre au rez-de-chaussée, la seule du logis, avait au fond, contre la muraille, un large lit sans rideaux, tandis que le pétrin occupait le côté de la fenêtre, dont une vitre était raccommodée avec un soleil de papier bleu. Dans l'angle, derrière la porte, des brodequins à clous luisants étaient rangés sous la dalle du lavoir, près d'une bouteille plein d'huile qui portait une plume à son goulot ; un *Mathieu Laensberg* traînait sur la cheminée poudreuse, parmi des pierres à fusil, des bouts de chandelle et des morceaux d'amadou. Enfin, la dernière superfluité de cet appartement était une Renommée soufflant dans des trompettes, image découpée sans doute à même quelques prospectus de parfumerie et que six pointes à sabot clouaient au mur » (14).

Flaubert a remarqué lui-même avec quelque affolement la ressemblance de cette visite chez la nourrice avec celle du *Médecin de Campagne* : « Autre rapprochement (il vient de parler de *Louis Lambert* et des débuts de Charles au lycée) : ma mère m'a montré (elle l'a découvert hier) dans le *Médecin de Campagne* de Balzac une même scène de ma Bovary : une visite chez une nourrice (je n'avais jamais lu ce livre, pas plus que *Louis Lambert*). Ce sont mêmes détails, mêmes effets, même intention, à croire que j'ai copié, si ma page n'était pas infiniment mieux écrite, sans me vanter » (15).

Voyons cette page, qui n'est pourtant pas aussi mal

(12) *Madame Bovary*, p. 97.

(14) *Ibid.*, pp. 97, 98.

(15) Correspondance II, p. 193. Lettre datée lundi, 1852.

écrite que Flaubert voudrait nous le faire croire. Genestas s'arrête devant une chaumière pour s'enquérir du chemin qui conduit chez le médecin Benassis. « Le sol de ce territoire de famille était ferme et bien balayé, mais coupé par des fosses à fumier. Des rosiers, des lierres, de hautes herbes s'élevaient le long des murs lézardés. A l'entrée du carrefour se trouvait un méchant groseiller sur lequel séchaient des guenilles. Le premier habitant que rencontra Genestas fut un pourceau vautre dans un tas de paille, lequel, au bruit des pas du cheval, grogna, leva la tête et fit s'enfuir un gros chat noir » (16).

Genestas rencontre aussi une jeune paysanne, à laquelle il demande une tasse de lait. Elle lui indique une cabane. Il entre. « Genestas s'assit au coin d'une haute cheminée sans feu, sur le manteau de laquelle se voyait une Vierge en plâtre coloré tenant dans ses bras l'enfant-Jésus. Enseigne sublime ! Le sol servait de plancher à la maison. A la longue, la terre, primitivement battue, était devenue raboteuse et, quoique propre, elle offrait en grand les callosités d'une écorce d'orange. Dans la cheminée étaient accrochés un sabot plein de sel, une poêle à frire, un chaudron. Le fond de la pièce se trouvait rempli par un lit à colonnes garni de sa pente découpée. Puis çà et là, des escabelles à trois pieds, formées par des bâtons fichés dans une simple planche de fuyard, une huche au pain, une grosse cuiller en bois pour puiser de l'eau, un seau et des poteries pour le lait, un rouet pour la huche, quelques clayons à fromage, des murs noirs, une porte vermoulue ayant une poste à claire-voie ; tels étaient la décoration et le mobilier de cette pauvre demeure » (17).

Ce sont, nous dit Flaubert, mêmes détails dans ces deux descriptions. En effet, quoiqu'il s'agisse chez Balzac des confins de la Savoie et du Dauphiné, et chez Flaubert de la grasse Normandie, des faits analogues sont notés

(16) *Le Médecin de Campagne*, p. 19.

(17) *Le Médecin de Campagne*, p. 11.

par les deux romanciers. Au cours de la promenade de Léon et d'Emma, Flaubert nous fait remarquer, par le trou des haies, quelque pourceau vautré sur un fumier. Les deux écrivains se sont évertués à préciser les plantes et les buissons du jardin, les haillons qui sèchent là-dessus. A l'intérieur de la maison, ils ont fait pareil inventaire du mobilier : chez la nourrice de Balzac, il y a des escabelles en plus. Flaubert, comme Balzac, s'engage dans une énumération des humbles ustensiles qui suffisent aux besoins de cette vie primitive. Les deux hommes notent la même touchante recherche de décoration, inspirée ici par la religion, là par la réclame, ici la Vierge, là la Renommée. Et après avoir fait ressortir la pauvreté de ces deux demeures, ils concluent par la même phrase ironique. Cette comparaison permet de montrer combien Balzac et Flaubert, si différents par le style et le dogme littéraire, s'apparentent par l'acuité d'observation, par la présentation *réaliste*. Flaubert ne s'inspire pas de Balzac. « De Flaubert à Balzac », précise Dumesnil, « il ne s'agit pas de réminiscences et encore moins de rencontres de hasard, mais bien plutôt ces rapprochements sont le signe d'une juste filiation » (18). Flaubert ne peut que continuer dans le sillon réaliste qu'a creusé son grand devancier.

Là où Flaubert se distingue de Balzac, cependant, c'est par l'utilisation qu'il fait de cette scène. Dans le *Médecin de Campagne*, elle sert à renseigner Genestas sur le médecin Benassis ; elle lui explique pourquoi il a abandonné une carrière qui aurait pu être brillante pour se dévouer au relèvement de ces pauvres paysans. Cette description d'intérieur fait partie de l'exposition du roman. Elle ne change pas le caractère de Genestas, ne modifie pas ses décisions, ne constitue pas le mobile d'un acte déterminé. Genestas continue sa route comme il avait l'intention de le faire.

Or la visite chez la nourrice d'Emma et de Léon modi-

(18) R. DUMESNIL : *En Marge de Flaubert*, p. 75.

fie considérablement l'attitude de celui-ci envers la femme du médecin. Il était nécessaire évidemment que cette promenade réunisse les deux futurs amoureux. Il était nécessaire aussi que cette promenade aboutisse chez la mère Rolet. Là le clerc apprendra combien Madame Bovary est grande dame. Sa belle robe de nankin s'étalant dans cette chambre nue le choque. Il devine l'indifférence d'Emma à l'égard de sa petite fille puisqu'elle a le cœur de la laisser dans un cadre pareil, qu'elle-même s'empresse de quitter en essuyant soigneusement ses pieds à la porte. Cette dureté n'empêche pas Léon de tomber amoureux d'Emma. Au contraire, l'élégance de celle-ci, ses airs hautains en disant à la paysanne : « Mais dépêchez-vous, vous m'ennuyez », etc., l'impressionnent. Emma devient une personne d'élite qui le séduit et l'intimide à la fois. L'avoir vue dans ce milieu pauvre fait apprécier davantage sa distinction. Ce premier contraste l'entraîne à comparer Emma avec les Yonvillais, et elle se détache sur ce fond commun avec quelque chose de lointain et d'isolé.

Flaubert aurait pu opposer directement Emma aux Yonvillais, mais la distance entre une paysanne et une bourgeoise est plus grande, produit plus d'effet. Il introduit tout un milieu pour mieux servir son héroïne, la mettre en relief, la hausser au niveau d'un idéal irréalisable et faire naître l'admiration et le désir chez Léon.

Bientôt Emma s'éprend à son tour de ce jeune homme blond, avec la double fureur d'un premier amour et d'un amour interdit. Elle est pleine de convoitises et de rages, tourmentée d'inutiles regrets et de haine virulente contre son mari. Cependant un soir, au souvenir du couvent, une espèce d'apaisement religieux l'envahit ; elle s'en va se confesser, trouver la consolation et le courage, puiser un soutien moral auprès du curé Bournisien. Celui-ci est un fort gaillard aux allures de paysan. Malgré sa vocation sainte, c'est l'homme le plus terre à terre qu'on puisse imaginer. Il n'a rien, ni au physique ni au moral, d'un

ascète. Voilà comment il se présente à Emma quand, désespérée, elle s'adresse à lui : « La lueur du soleil couchant, qui frappait en plein son visage, pâlisait le lasting de sa soutane, luisant sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur la poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses et s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge ; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnante. Il venait de dîner et respirait bruyamment » (19).

C'est cette espèce d'animal obtus qui doit suffire aux aspirations spirituelles des âmes d'une cure de province. Il tient bien les jeunes galopins qui font leur première communion. Il compatit à la misère des pauvres gens sans pain ni feu, mais tout ce qui est casuistique raffinée, dépasse sa compréhension. Emma a recours à la seule personne de son entourage qui pourrait soulager son tourment, comprendre les besoins de son âme, lui formuler une règle de conduite au milieu de ses doutes et ses rébellions. Cette personne lui manque cruellement. Flaubert l'a voulu ainsi. « Bournisien n'est pas capable de faire un curé », affirme Thibaudet, « il ne l'est que par le dessein arbitraire de Flaubert qui a besoin d'un magot » (20). Aucun secours ne doit arriver du dehors ; il faut qu'Emma soit rejetée sur elle-même. Elle profite autant que possible des ressources de son milieu ; rien ne l'arrête sur la pente où elle se sent glisser.

Léon part pour Paris. L'état de langueur d'Emma s'aggrave. Le hasard lui fait rencontrer M. Rodolphe de la Huchette, petit hobereau des environs. Celui-ci trouve la femme du médecin à son goût, la veut pour maîtresse et décide de commencer sa conquête aux Comices agricoles. Ces Comices forment une scène d'ensemble dans le genre

(19) *Madame Bovary*, p. 118.

(20) A. THIBAUDET : *Gustave Flaubert*, p. 127.

de celle des noces d'Emma. Le milieu fermier avait poussé Emma au mariage. Le milieu bourgeois va la pousser à l'adultère.

Les paysans font irruption dans le bourg qu'ils nourrissent. Des files de paysannes se répandent dans la prairie, des fichus de couleur noués autour de la tête. Des croix d'or leur battent sur la poitrine, et quand on passe près d'elles, on sent le lait. Les fermières des environs arrivent à cheval, leur robe retroussée par une épingle, de peur des taches. Leurs maris arborent des chapeaux neufs qu'ils protègent avec leurs mouchoirs, dont il serrent un angle entre les dents.

La bourgeoisie rivalise avec la campagne. Les bourgeoises sortent en gants de fil. Même Homais porte un chapeau. On a lavé la façade des maisons ; la mairie (gloire d'Yonville, construite sur « les dessins d'un architecte de Paris ») est enguirlandée de lierre. Devant l'estrade flottent des bannières dédiées à l'Industrie, à l'Agriculture, au Commerce et aux Beaux-Arts. On a fait venir la garde nationale de Buchy pour s'adjoindre au corps des pompiers, commandés par Binet. On a dressé une tente pour le festin.

Et les jalousies, typiques du milieu bourgeois, foisonnent. La mère Lefrançois, l'aubergiste, contemple amèrement la tente en se demandant pourquoi on a fait venir un gargotier de Neufchâtel. Lheureux, le marchand de nouveautés, trouve qu'on aurait atteint un effet plus artistique en dressant des mâts vénitiens... que lui-même aurait sans doute fournis. Binet est si jaloux du colonel de la garde qu'il fait manœuvrer ses pompiers à part.

Sur l'estrade, dans des fauteuils d'Utrecht rouge, sont posés de gros spécimens de bourgeoisie : « Tous ces gens-là se ressemblaient. Leurs molles figures blondes, un peu hâlées par le soleil, avaient la couleur du cidre doux, et leurs favoris bouffants s'échappaient de grands cols roides, que maintenaient des cravates blanches à rosette bien

étalée. Tous les gilets étaient de velours, à châle ; toutes les montres portaient au bout d'un long ruban quelque cachet ovale en cornaline ; et l'on appuyait ses deux mains sur ses deux cuisses, en écartant avec soin la fourche du pantalon, dont le drap non décati reluisait plus brillamment que le cuir des fortes bottes » (21).

Cet important jury attend le conseiller de préfecture qui va bénir leur fatuité de son onction. Même Homais a perdu son autorité coutumière. La sottise bourgeoise a dû céder le pas à la routine administrative. Les pompeuses banalités officielles se déroulent devant des bourgeois et des paysans, égalisés dans une même béatitude. Les bévues dignes d'un manuel de composition sortent de la bouche de M. Lieuvain (quel nom suggestif !) rendant hommage au souverain « qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse, sachant d'ailleurs faire respecter la paix comme la guerre, l'industrie, le commerce, l'agriculture et les beaux-arts » (22).

On voit pour quelle raison Flaubert a placé la déclaration de Rodolphe au moment des Comices. C'est pour qu'Emma voie son milieu porté au maximum de ses possibilités — comme elle a vu le milieu fermier — empanaché, retentissant des périodes du conseiller, et qu'elle puisse se dire : comme c'est piètre ! Flaubert nous a prévenus au début du roman qu'il fallait qu'Emma pût retirer des choses une sorte de profit personnel, et qu'elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur. Or, rien dans cette scène qui puisse contribuer à son bonheur sentimental. Qu'y a-t-il d'intéressant pour elle dans cette reconnaissance tardive du gouvernement envers « les pionniers pacifiques d'une œuvre toute de paix » ? (23). Est-ce que cela la touche, cette

(21) *Madame Bovary*, pp. 148, 149.

(22) *Ibid.*, p. 150.

(23) *Madame Bovary*, p. 151.

médaille de pacotille offerte à la vénérable Catherine Leroux pour soixante-quatre ans de service dans la même ferme ? Elle est trop fille de paysans pour compâtrir aux peines d'autrui. D'autre part, l'épanouissement des bourgeois ne la réchauffe pas. Leur orgueil gonflé, leurs airs patelins, ne valent pas mieux que la naïveté des paysans.

Quel remords aurait-elle à pécher contre la morale de cette société ? Qu'y a-t-il là pour retenir sa loyauté ? La pensée de Charles ne l'effleure même pas. N'a-t-elle pas auprès d'elle un monsieur riche, possesseur d'un château, un homme d'un monde supérieur enfin qui porte des bottines de nankin plaquées de cuir verni et dont les cheveux noirs exhalent un parfum qui l'intoxique ? Il se moque de « ce rassemblement d'imbéciles » qui s'agite sur la place. N'a-t-il pas raison ? Les boniments de M. Lieuvain, la suffisance des bourgeois, autorisent son mépris. D'un geste large, il écarte le standard moral de ces crétins et invoque « l'autre morale, la grande, l'éternelle, qui est tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire » (24). Ainsi les milieux bourgeois et paysans réunis dans toute leur gloire, loin de freiner le désir d'Emma, n'offrent que de puissants secours aux appels passionnés de son séducteur.

*
**

Emma devient l'amante de Rodolphe. Mais le premier moment d'exultation passé, elle commence à s'apercevoir de la brutalité fondamentale de Rodolphe. Une sourde rancune la travaille. Elle en est là quand elle reçoit une lettre de son père. Il lui raconte les menus événements de sa paisible vie : la couverture de la charetterie envolée par une nuit de grand vent ; une assez mauvaise récolte ; le renvoi d'un berger malhonnête, la visite à la foire d'Yvetot pour en retenir un autre ; la rencontre avec un colpor-

(24) *Madame Bovary*, p. 153.

teur qui s'était fait arracher une dent par Bovary ; la plantation d'un prunier de prunes d'avoine dont les fruits serviront à faire des compotes pour la petite Berthe. Et une foule de souvenirs attendris jaillissent chez Emma : « Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui (de son père) sur l'escabeau dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme de jones marins qui pétillaient !... Elle se rappelait des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes » (25).

Une tristesse s'empare d'Emma. Elle se met à regretter ce temps de simplicité, de liberté, de bonheur. Elle remonte le courant de sa vie, constate la perte de ses illusions depuis son état de virginité aux Bertaux, de mariage à Tostes, et ses amours à Yonville. L'évocation du milieu sain et bon des Bertaux suscite une levée de remords, de honte, d'écœurement devant sa vie actuelle. Elle éprouve un brusque élan de tendresse pour sa fille, elle se montre plus sérieuse envers son amant, elle voudrait essayer de revenir à son mari, elle se sent une velléité de sacrifice.

Le pharmacien avec son projet d'opération sur le garçon d'auberge vient lui en offrir l'occasion. Elle encourage son mari dans cette tentative de gloire et de fortune. De nouveau, un milieu, évoqué cette fois par lettre, a été le point de départ d'un état d'âme, puis d'une action.

Charles sectionne le tendon du pied bot d'Hippolyte, la gangrène s'y met, on est obligé de pratiquer l'amputation. Emma furieuse, humiliée, se rejette dans les bras de son amant.

Elle n'a pas réussi à faire améliorer son genre de vie par son mari. Elle a compris que son incapacité médicale la

cloue à tout jamais à Yonville. Inutile de rejouer la comédie de Tostes. Alors, elle s'attaque à son amant. Elle se plaint à lui continuellement. Puis une altercation violente avec sa belle-mère précipite une crise de nerfs. Elle supplie Rodolphe de l'emmener. Elle échappera complètement à cet engrenage de cachoteries et de mensonges où la réduit l'adultère. La répulsion inspirée par le milieu réel fait croître l'attraction du milieu imaginaire. Emma se lance éperdument dans un rêve qui la porte en Italie, elle atteindra enfin après tant d'épreuves le pays du bonheur. Devant cette perspective de délivrance, son émotion devient presque une angoisse, toute son existence, ses déceptions, ses regrets, ses rages, sa résignation, son ambition rebutée, ont abouti à ce moment suprême à cette tardive réalisation de son rêve le plus cher. Au lieu de lutter désespérément contre l'inévitable monotonie du milieu provincial, elle va s'en évader dans un triomphant élan d'héroïsme et d'audace.

Cependant Rodolphe, réflexion faite, refuse de s'embarasser de cette femme et de son enfant. Il rompt avec Emma et quitte lâchement le pays.

Emma est une première fois résolue au suicide. Cet échec est la défaite de toute sa vie. Jamais elle n'a prodigué une telle dépense de volonté, jamais elle n'a eu cette certitude d'être victorieuse, cette sensation enivrante d'être la maîtresse de son sort, cette conviction qu'elle bat enfin cette réalité ennemie et implacable qui l'emprisonne. Quelque chose en elle s'est brisé. Cette tentative d'évasion ne se renouvelle pas ; quoique Emma reste persuadée de l'existence de ce magique pays du bonheur, elle renonce à l'atteindre jamais.



Ce terrible écrasement de sa volonté lui fait chercher un appui dans la religion. Pour la deuxième fois, elle se tourne vers le curé Bournisien, mais l'extatisme de Mada-

me Bovary dérouté totalement l'intelligence rudimentaire du curé. Il trouve même que la religion de sa pénitente frise l'extravagance. « Mais n'étant pas très versé dans ces matières sitôt qu'elles dépassaient une certaine mesure, il écrivit à M. Boulard, libraire de Monseigneur, de lui envoyer *quelque chose de fameux pour une personne du sexe, qui était pleine d'esprit* » (26). Ce quelque chose de fameux, ce sont des écrits polémiques auxquels Emma ne comprend rien, et des espèces de romans pieux qui lui paraissent écrits dans une telle ignorance du monde qu'ils l'écartent des vérités dont elle attend la preuve. Emma abandonne donc ces lectures que Bournisien lui a passées, faute de pouvoir lui donner des conseils personnels, et s'adonne à des charités excessives. Le curé n'a ni la finesse ni l'autorité pour régler cet intérêt, en faire quelque chose de durable. Il échoue comme directeur de conscience, il échoue comme homme pratique. Emma s'éloigne insensiblement de la religion, et le curé, dont la personnalité ne s'impose pas, ne peut rien pour la retenir.

Acculée de nouveau au vide, Emma s'efforce de tirer tout le parti possible des autres ressources d'Yonville. Avec cette espèce d'entêtement qui l'a animée pendant ses premiers jours à Tostes, elle essaie courageusement de s'intéresser aux choses et aux personnes qui l'entourent. Elle fait bouleverser le jardin d'un bout à l'autre. Elle reçoit la mairesse et les autres commères d'Yonville. Elle pousse le dévouement jusqu'à inviter Madame Homais avec sa nombreuse progéniture, mais cette fantaisie lui passe vite. Et bientôt elle s'ennuie à Yonville comme auparavant.

Homais suggère à Charles d'emmener sa femme au théâtre de Rouen pour la distraire. Là elle revoit Léon et retombe fatalement dans l'adultère. Derrière elle, la perspective est si morne, sa vie est pauvre de toute ressource, aucune amitié véritable ne la lie à aucun être.

Aucune pensée de son foyer, de sa fille, ne la retient. La lettre de son père avait déterminé un examen de conscience, l'avait rappelée vers ses devoirs conjugaux et maternels. Mais rien dans son milieu réel ne lui inspire un attendrissement pareil. Homais, son épouse avachie et leur insupportable marmaille constituent un foyer bien propre à faire prendre en grippe toutes les vertus familiales. Les soins extra-ingénieux dont Madame Homais entoure Napoléon, Franklin, Irma et Athalie, loin de stimuler l'émulation d'Emma, provoquent sa raillerie.

Elle rentre de son premier rendez-vous avec Léon pour tomber dans le prosaïsme d'un orage domestique. Les Homais faisaient des confitures. Comme elles allaient déborder, Homais avait envoyé Justin chercher une autre bassine. Mais voilà que le malheureux s'avise de prendre une bassine dans le « capharnaüm », le sanctuaire du maître, où il confectionne dans le secret et le recueillement les pilules, lotions et tisanes de son art. La fureur d'Homais ne connaît pas de bornes. Quoiqu'une bouteille en verre bleu ne ressemble guère à une bassine, il paraît que l'apprenti aurait pu les confondre et empoisonner toute la confiture de groseilles avec de l'arsenic. Là-dessus, Madame Homais de joindre les mains et tous les petits Homais de hurler. Quand les anathèmes ont cessé de pleuvoir, ce sont les reproches qui commencent. Selon Homais, ce garçon qui garde la boutique, promène les enfants et fait les commissions, vit chez lui comme un coq en pâte. Et il secoue Justin si vigoureusement qu'il fait tomber de sa poche... *L'amour conjugal* ! Alors il faut entendre les rugissements du père de famille défendant l'innocence de ses enfants : « Tu n'as donc pas réfléchi qu'il pouvait, ce livre infâme, tomber entre les mains de mes enfants, ternir la pureté d'Athalie, corrompre Napoléon ! » (27).

Emma évidemment se moque de la pureté d'Athalie ou

de la corruption de Napoléon. Cette scène est nettement à intention. Il faut se rappeler tout ce qu'Emma laisse derrière elle à Rouen, le parvis de Notre-Dame ensoleillé avec des vols d'oiseaux dans le ciel bleu, le gargouillement de la fontaine, les fleurs étalées sur la place sous de larges parapluies... et l'extase d'un amour défendu. Il nous semble que cet épisode est introduit non seulement pour faire connaître à Emma l'emplacement de l'arsenic, mais aussi pour lui ôter tout remords de son péché, pour la faire reculer devant la platitude de la vie conjugale, pour la confirmer dans sa révolte. Elle voit la famille bourgeoise stylisée dans un tableau à la Greuze : la malédiction du pharmacien, portée au pinacle de la dignité pathétique, aux prises avec un affreux drame d'empoisonnement et d'outrage aux mœurs. C'est le même procédé que pour les noces et les Comices, et il cause une pareille réaction de mépris chez Emma.

Car elle n'est nullement édifiée par ce drame qui lui paraît stupide. Dans la grandiloquence boursoflée d'Homais, il n'y a pas pour deux liards de bon sens, et en cette occasion, puisqu'il ne s'agit ni des sciences, ni des lettres, ni de l'histoire. Emma est à même de s'en apercevoir. Jusqu'ici, elle avait eu un certain respect pour le pharmacien. Ses discours l'ennuyaient sans doute, mais ils l'impressionnaient aussi, car leur ineffable imbécilité, le plâtrage scientifique qui les ornait, lui échappaient à peu près complètement. Flaubert choisit juste le moment où Emma rentre dans son milieu après avoir cédé à son deuxième amant, pour faire éclater à ses oreilles tout le grotesque orgueil d'Homais, pour lui montrer l'énorme ridicule de ce bonhomme qui est l'incarnation même de la respectabilité bourgeoise.

Emma continue donc de tromper son mari. Sous prétexte de prendre des leçons de piano, elle rejoint son amant à Rouen chaque jeudi.

Léon a loué une chambre d'hôtel dans le quartier des

théâtres. Son grand lit en forme de nacelle, son tapis discret, ses rideaux de levantine rouge, ses ornements folâtres, toute sa splendeur un peu fanée, chatouillent les instincts de luxe d'Emma, lui accordent un peu de ce cadre d'amour qu'elle a tant désirée. Léon, qui trouve la dépense un peu lourde, tâche de lui persuader qu'ils seraient aussi heureux dans une chambre plus modeste, mais cette idée se bute à tous les préjugés d'Emma. L'habitude de ne se rien refuser qu'elle a héritée de son père, cette croyance, qu'elle a cueillie dans ses lectures, que l'amour dépend des choses matérielles, croyances raffermies par son contact avec le milieu de la Vaubyessard, va l'entraîner à la ruine.

Elle s'est ménagé une échappée hebdomadaire de son milieu, mais chaque retour augmente son amertume et rend sa vie yonvillaise plus difficile à supporter. Elle voudrait avoir un tilbury, prendre Justin comme cocher. Elle s'achète des babioles, des robes, des parfums. Elle a recours au luxe comme à un opium qui lui masque la réalité, la lui fait oublier tout à fait en l'entraînant dans les méandres du rêve. De l'autre côté, elle complète libéralement les frais de ses jeudis, en fait des jours de gala pour entretenir cet amour de Léon qui s'embourgeoise. A Rouen comme à Yonville, sa vie est creuse ; Léon ne lui a pas créé le refuge qu'elle attendait de ses soins. Elle se demande d'où provient la désagrégation instantanée des choses sur lesquelles elle s'appuie.

Un beau jour, c'est le coup de foudre, la saisie de ses meubles. Elle fait appel sans succès à la générosité de ses deux amants. L'avenir ne présente que le pardon humiliant de Charles, et la vie en commun dans un petit village. Emma préfère s'empoisonner.

*
**

Les Goncourts, grands apologistes du martyre de l'homme marié, ne versent pas, comme Lamartine, des pleurs sur le sort d'Emma. Ils se moquent spirituellement de ce

qu'ils appellent « La Passion de la femme dans le Mariage » : « Le roman contemporain est à proprement dire la Passion de la femme dans le Mariage. Il a mis tout son effort, il semble qu'il ait mis tout son cœur, dans ce thème ordinaire, fatal et chéri, Il a tout employé à cette œuvre. Il y enrôle encore aujourd'hui les meilleurs. L'ode, l'iambe, la chaleur des larmes, les glaces du procès-verbal, le plaidoyer, la constatation, il y a usé tous les tons et toutes les éloquences, la lyre, le scalpel, une nouvelle langue même, technique, médicale, sympathico-physiologique, allant au fond des diagnostics, et au plus creux, au plus cru de la pathologie légale ; en sorte que tout homme de ce siècle, sachant lire et sachant vivre, a été dûment édifié et apitoyé sur cette maladie organique de la femme moderne, maladie inconnue avant la mise des nuages en bouteille et la découverte de certains mots : ce long crucifiement d'une âme d'épouse, délicate, élancée, sensitive et frissonnante, accouplée à un mari qui mange une poire sans la peler, chante au dessert des dîners de noces, aime comme il digère, à ce mari, enfin, « le gros homme » du roman, et de tous les romans » (28).

Sous la généralité de cette charge, les Goncourt visent certainement la *Bovary*. Or, ce qui enlève sa banalité à ce thème « ordinaire, fatal et chéri », que traite Flaubert, c'est justement le rôle très particulier qu'y joue le milieu. Emma aurait pu trouver dans des éléments extérieurs, la religion, l'amitié, le théâtre, les occupations diverses, une pâture à son esprit, un intérêt subsidiaire pour combler le vide de sa vie sentimentale, un plaisir qui lui aurait donné la patience pour supporter la co-habitation avec un homme qu'elle n'aime pas.

Mais quel stimulant tirer de la vie à Tostes ? Le dimanche, les paysans vont à la messe. Matin et soir, les chevaux de la poste vont boire à la mare. Tous les jours, à la même

(28) *Charles Demailly*, pp. 206-7.

heure, le maître d'école ouvre les auvents de sa maison, le garde-champêtre passe, le perruquier fait les cent pas devant sa boutique. Parfois un bohémien survient qui joue des valses sur son orgue de Barbarie et communique à Emma la nostalgie du grand monde qui vibre loin de son petit village.

A Yonville, la vie n'est guère plus mouvementée. Deux événements journaliers y marquent le rythme : le retour des écoliers le soir, râclant leurs règles sur le cliquetis des auvents ; le départ de l'Hirondelle le matin, son retour le soir, avec les cris de l'aubergiste, la descente des voyageurs, la distribution des paquets par le conducteur. Mercredi, c'est jour de marché. Il n'y a que les Comices agricoles ou l'amputation de la jambe d'Hippolyte qui dérangent ce petit train-train.

Ni à Tostes, ni à Yonville, Emma se trouve une amie. Elle est toujours isolée moralement. Les seules personnalités dominatrices ou attirantes qu'elle rencontre sur son chemin sont ses amants. Elle se tient fièrement à l'écart des yonvillaises avec leurs cancons. Comme soutien spirituel et intellectuel, elle n'a que deux immenses caricatures de la bêtise ecclésiastique et de la bêtise bourgeoise : Bournisien et Homais. Flaubert les a poussés tous les deux à la charge pour que rien chez eux ne puisse attirer la sympathie. Martino commente à ce propos : « L'abbé Bournisien n'est pas qu'un portrait de curé, ni Homais seulement un type de pharmacien ; les comices agricoles de Yonville ne sont pas qu'un épisode descriptif du roman. C'est de la caricature sociale, et ces personnages ou cette scène valent surtout parce qu'ils expriment les rancœurs de Flaubert, ses aspirations d'anarchiste intellectuel » (29).

En ce qui concerne Homais surtout, Flaubert a accentué ce système de fatalité dans lequel il serre Emma. Homais est la lumière et l'avant-garde de Yonville. L'audace de sa

(29) Pierre MARTINO : *Le roman réaliste sous le second Empire*, pp. 171, 172.

pensée a écarté de son salon le parti moyen de la bourgade. Si Emma voulait une directive, un avis sensé, voilà à qui elle aurait recours, si elle voulait un bon exemple à suivre, voilà son modèle.

Or, Homais est vaniteux : il débite avec des airs de paon les plus accablantes banalités. Il est hypocrite ; il fait la cour à Charles afin que celui-ci ne porte jamais plainte contre son voisin pour pratique illégale de la médecine ; d'ailleurs son amitié pour Charles ne l'empêche pas de lui voler de la clientèle à la moindre occasion. Ce pilier de morale bourgeoise qui voudrait que les ivrognes soient fouettés en place publique, en vient, chauffé par un petit vin de Pommard, à exprimer des théories immorales sur les femmes. Ce vantard est poltron, ce prétendu homme de sciences recule devant l'épreuve : il a trop peur pour aider le docteur Canivet, lors de l'amputation du pied bot. Ce sentimental bonhomme qui sanglote au départ de Léon, est d'un égoïsme qui fait frémir. Lors de l'agonie d'Emma, il se contente de pousser des soupirs. C'est le docteur Larivière, habitué à l'aspect des douleurs, qui n'a pas été mêlé à la vie intime des Bovary, qui s'émeut jusqu'à laisser tomber une larme. C'est lui également à qui il répugne de discuter l'atroce souffrance de la malheureuse femme : il coupe net l'officieux pharmacien avec son : « Nous avons eu d'abord un sentiment de siccité au pharynx... ». D'ailleurs, tout ce déjeuner jette une affreuse lumière sur le caractère d'Homais. Il est aux nues d'héberger une somnité sous son toit. Emma se meurt, il ne pense qu'à sortir les verres à pattes, et à profiter de la présence du grand homme pour en tirer des consultations gratuites sur ses enfants phénomènes. Même l'affligeante idée de Bovary contribue vaguement à son bonheur.

Rien ne marque plus clairement la part de culpabilité d'Homais et de Bournisien dans la débâcle finale d'Emma que cette veillée de cadavre. Emma gît sur le lit ; le drap se creuse depuis ses seins jusqu'à ses genoux : sa bouche

ouverte fait un trou noir au bas de son visage ; une pâleur visqueuse lui voile les yeux. Homais, nullement affecté par ce spectacle, s'installe imperturbablement avec trois gros volumes et un portefeuille pour prendre des notes. Cependant, il entame une discussion avec le curé sur l'authenticité des textes que lui, Homais, prétend falsifiés par les Jésuites. Là-dessus les deux veilleurs s'échauffent ; ils deviennent rouges, ils crient, ils s'injurient presque. La deuxième nuit, les discussions continuent, plus amicales, cette fois, sur le célibat des prêtres et la confession. Puis tous les deux s'endorment. « Ils étaient là, en face l'un de l'autre, le ventre en avant, la figure bouffie, l'air renfrogné après tant de désaccord, se rencontrant enfin dans la même faiblesse humaine... » (30). Au petit jour, ils se réveillent. Le curé part dire sa messe, puis revient casser la croûte avec le pharmacien. « Ils mangèrent et trinquèrent, tout en ricanant un peu, excités par cette gaiété vague qui nous prend après des séances de tristesse. Et au dernier petit verre, le prêtre dit au pharmacien : « Nous finirons par nous entendre » (31).

En effet, ces deux gros compères sont faits pour se comprendre. Chacun jouit d'une santé florissante ; chacun a l'esprit tranquillement retranché dans son système ; chacun est égoïstement concentré dans sa petite routine ; chacun possède un aplomb inébranlable, certain air patelin devant pénitents ou clients, tout en se gardant bien de se troubler la digestion par un excès d'apitoiement sur les malheurs de ceux-ci. Si les deux protagonistes tombent d'accord devant le cadavre d'Emma, et pas auparavant, c'est pour souligner le fond commun de leurs deux caractères, pour faire saillir l'espèce de conspiration de médiocrité dont Emma a été victime. Quand on voit ces deux bonshommes discutant bruyamment dans la chambre mortuaire et d'aussi bon cœur que s'ils étaient attablés sous

(30) *Madame Bovary*, p. 353.

(31) *Ibid.*

la tonnelle devant un verre de cidre, quand on voit cette grossièreté de la part du représentant de la spiritualité et du représentant de l'intelligence à Yonville, on se dit qu'Emma a bien fait de s'en aller. Homais et Bournisien constituent les causes atténuantes du suicide d'Emma ; ils sont en quelque sorte sa justification.

Ainsi c'est non seulement le mariage avec un « gros homme » qui fait le malheur d'Emma, mais encore toutes les conditions d'existence à travers lesquelles elle a passé, toutes les personnes que le sort a mises autour d'elle. Brunetière affirme : « Il se trouve que ce milieu était le vrai milieu, disons le seul, où pût vivre et se façonner, et se laisser pétrir aux circonstances, une femme telle qu'Emma Bovary. Essayez, en effet, de la changer de son milieu. Modifiez un seul des éléments qui forment son atmosphère physique et morale ; supprimez un seul des menus faits dont elle subit la réaction, sans le savoir elle-même ; transformez un seul des personnages dont l'influence inaperçue domine ses résolutions, vous avez changé tout le roman » (32).

Même Charles, pauvre hébété qu'il est, se rend compte du rôle qu'ont joué les forces extérieures dans les infidélités de sa femme ; il la disculpe devant Rodolphe en disant : « C'est la faute de la fatalité ».

Il y a, en effet, une fatalité dans cet enchaînement de milieux, Bertaux, Tostes, Vaubyessard, Yonville, Rouen, tous également éloignés du pays bleuâtre du bonheur, et qui, s'amoncelant derrière Emma, forment une poussée qui lui enlève la responsabilité de ses actions. Il y a une fatalité dans cet éternel conflit de milieux imaginaires et réels : Paris, souvenir idyllique des Bertaux, l'Italie, qui rehaussent cruellement la laideur et la vulgarité de Tostes et de Yonville. C'est la fatalité qui veut qu'aux moments critiques de la vie d'Emma, son milieu se présente sous son

(32) F. BRUNETIÈRE : *Le roman naturaliste*, pp. 167, 168.

aspect à la fois le plus magnifique et le plus méprisable : noces aux Bertaux, Comices agricoles à Yonville, scène des confitures chez les Homais. Thibaudet dit d'Emma : « Les murs contre lesquels elle finira par se briser la tête, sont construits autour d'elle par une sorte de mauvais destin artiste » (33). Si Emma s'enfonce de plus en plus, au cours du roman, dans la dégradation morale, c'est parce que dès le couvent le microbe romantique lui a été inoculé. C'est aussi parce que rien dans son milieu soit physique, soit moral, ne vient l'aider à combattre les progrès de ce microbe dans son imagination et dans son cœur.

(33) A. THIBAUDET : *Gustave Flaubert*, p. 107.

CHAPITRE II

LE MILIEU MENTAL ET "LES IDÉES REÇUES"

L'Éducation sentimentale

Nous avons commenté la signification particulière d'Homais et de Bournisien dans le milieu d'Emma. Il est intéressant d'examiner de quelle façon technique ils sont campés. Un romancier a trois possibilités : exposer les idées d'un personnage lui-même ; les laisser entrevoir indirectement à travers les gestes et actions du personnage ou à travers les commentaires des comparses ; faire parler son personnage pour son propre compte. En ce qui concerne ses deux grotesques, Flaubert s'est réjoui de les faire parler. Le pourcentage de dialogue dans la *Bovary* est extrêmement élevé ; c'est pour cela sans doute qu'elle a inspiré de si nombreuses adaptations théâtrales. Qu'on pense un instant à toutes les scènes capitales qui sont en dialogue : la scène de l'auberge, des Comices, la malédiction du pharmacien, le dîner où celui-ci retient Léon, l'inepte discussion d'Homais, Bournisien et Binet sur le théâtre, la veillée d'Emma, etc.

Ces dialogues donnaient bien du mal à Flaubert. Il mande à « son cher volcan » que le dialogue du curé doit avoir six ou sept pages au plus, « et sans une *réflexion* ni

une *analyse* (tout en dialogue direct) » (1). La symphonie des Comices agricoles exigera un effort encore plus grand : « Quelle difficulté que le dialogue quand on veut surtout qu'il ait du caractère ; peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre. Il faut décrire des dialogues dans le style de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée » (2).

Qu'est-ce que Flaubert entendait par écrire des dialogues dans le style de la comédie ? Pour nous, il voulait dire qu'il créait des types à la Molière dont le langage, serré en formules, en actes de foi, exprime les ignorances, illusions et préjugés de toute une classe. Ces préjugés, Flaubert les appelait les « idées reçues » (3). Ce sont des choses sur lesquelles on ne réfléchit pas, qu'on entend dire par ses parents, par leurs amis, qu'on répète avec la même bonne foi que son alphabet. Justes ou fausses, ces idées s'impriment dans le jeune cerveau comme des vérités absolues. C'est la croyance dans tout ce qui représente un standard, une tradition, une convention : la Comédie Française, l'Académie, l'Ecole Normale, le Conservatoire. Ces croyances constituent un déterminant bien plus puissant que n'importe quel intérieur. Elles forment le milieu mental.

On sait que tout enfant, Flaubert se délectait à collectionner des mots de bourgeois. C'est un goût. Puis, à mesure qu'il grandit, ce goût devient une documentation consciencieuse. Les bévues « hénaurmes » qu'il avait cueillies pour les placer dans la gueule du « Garçon », il les cherche maintenant pour tous ses personnages. Il pardonne à un oncle de Liline de lui avoir fait perdre tout un après-midi de travail, car il m'a dit, raconte Flaubert, « deux beaux

(1) Correspondance, II, p. 245. Lettre datée mercredi, avril 1853.

(2) Correspondance II, p. 373. Lettre datée vendredi, 1853.

(3) Rappelons que Deslauriers voulait fonder un journal pour attaquer les idées reçues.

mots de bourgeois que je n'oublierai pas et que je n'eusse pas trouvés ; ainsi béni soit-il ! Premier mot à propos de poisson : « Le poisson est exorbitamment cher, on ne peut pas *en approcher* ». Approcher du poisson ! énorme ! ! ! Deuxième mot, à propos de la Suisse, que ce monsieur a vue. C'était à l'occasion d'une masse de glace se détachant d'un glacier : « C'était magnifique et notre guide nous disait que nous étions bien heureux de nous trouver là, et qu'un Anglais aurait payé cent francs pour voir ça. « L'éternel Anglais payant, encore plus énorme ! » (4). Avec quelle malicieuse satisfaction retrouve-t-il dans la revue de la semaine d'Eugène Guinot les banalités de Léon et d'Emma sur la Suisse ! Et comme il doit être reconnaissant au curé de Trouville qui lui a fourni les sottises d'Homais sur la vie des étudiants à Paris : « Allons donc ! vous autres, jeunes gens de Paris, qui dans vos soupers fins *sablez le champagne* ! Quand vous venez ensuite en province, vous faites les petites bouches », et comme il y avait de sous-entendu entre les mots « soupers fins » et celui de « sablez », ceux-ci « avec les actrices » (5). Flaubert considère les préjugés si essentiels pour marquer un milieu que, si l'expérience lui faille, il a recours aux lectures. Il consulte un bouquin de Salgues, ancien rédacteur du *Mercury*, afin de relever des préjugés.

Cette conception d'un milieu posé par ses idées reçues, coulées en dialogue, est tout à fait particulière à Flaubert. Ce langage est à la fois plus artificiel et plus profondément vrai que le simple argot que recherchent Balzac, les Goncourt et Zola. Quand ceux-ci veulent poser un milieu humain, professionnel, ils s'ingénient d'abord à dévoiler les secrets du métier. Nous avons des conversations

(4) Correspondance II, p. 434. Lettre datée nuit de samedi, 1854.

(5) Ibid., p. 238. Lettre datée nuit de mardi, 1853. Dans le discours d'Homais, ce sous-entendu est prononcé tout haut. « Allons donc ! » dit le pharmacien en claquant la langue, « les parties fines chez le traiteur ! les bals masqués ! le champagne ! tout cela va rouler, je vous assure... Et vous ne savez pas la vie que mènent ces farceurs-la, dans le quartier latin, avec les actrices ! » (*Madame Bovary*, p. 128).

qui nous expliquent la routine du travail, avec les mots spéciaux, techniques qui lui appartiennent. Quand Balzac nous fait pénétrer dans le milieu des journalistes, il emploie des termes tels que : *le coup de pic*, article qui dégonfle un auteur ; on commence par louer son œuvre, puis on fait intervenir la tradition, la gloire de la littérature française, et on finit par se lamenter sur cet égaré qui n'est pas dans la bonne voie ; puis, il y a *l'article de fond* : on fait une longue préface, ensuite on s'esquive en annonçant que le livre à critiquer fera le sujet d'un deuxième article... qui ne paraît jamais. La *blague*, dans ce langage particulier, c'est la personnalité dans la critique ; le *canard*, c'est le fait inventé pour suppléer au manque de copie ; le *rossignol*, c'est le livre qui ne se vend pas.

Une vingtaine d'années à peine séparent *Charles Demailly* d'*Un grand Homme de Province à Paris*. Des vocables que Balzac met en italiques pour souligner leur audace et leur nouveauté sont déjà passés dans la langue courante. Les Goncourt écrivent « ne rien avoir dans le ventre » et « copie » comme des locutions qui n'ont pas besoin de définition et qui sont familières à tout le monde. Ils en ajouteront d'autres plus pittoresques qui sont de leur époque : les *caudataires*, humbles admirateurs qui se collent aux hommes de lettres ; les *coulevres*, coups de patte qu'on glisse dans un article ; l'écrivain *vidé*, qui a donné sa mesure ; les *fours*, mot qui à son tour est devenu tout à fait banal.

Or, comment parle Hussonnet, type du journaliste de la petite presse dans l'*Education* ? En français courant. Lui pourtant qui aime tellement faire la roue, n'éblouit pas les camarades par les mots de métier. Rien dans son parler, du strict point de vue vocabulaire, qui porte l'estampille du journalisme. Nous n'avons pas l'impression d'un être d'un monde à part, mêlé aux mystères de la publication, dont les conditions de travail, les soucis sont absolument particuliers. Il ne se plaint jamais du tarif à la

ligne, du nombre de colonnes à remplir, de ce qu'on compte ou ne compte pas les blancs, de la difficulté de faire de la copie quand on est fatigué, à sec d'idées, et qu'il faut s'installer devant son bureau comme un manœuvre et émettre quelque chose d'amusant. Il ne parle pas des roueries de ce milieu, de sa malhonnêteté, de son cynisme. Il ne mentionne jamais les réprimandes du directeur quand le scandale, les insinuations venimeuses manquent. Il ne s'insurge pas contre ces vengeances des critiques à l'égard d'un confrère dont ils sont jaloux et qu'ils veulent écraser. Il ne ricane pas contre ce chantage qui fait la grande puissance de la petite presse. Rien de la cuisine journalistique ne transpire dans ses discours.

On objectera qu'Hussonnet n'est qu'un simple compare dans l'*Education* ; ensuite que Flaubert n'avait jamais été journaliste comme Balzac et les frères Goncourt : c'était un bourgeois vivant à la campagne et faisant de la littérature. Cependant, si vraiment il avait estimé nécessaire de se documenter sur le métier de journaliste, il l'aurait fait aussi consciencieusement que pour les idées reçues. Il préfère épurer sa langue de tout élément étranger au français correct. Il veut rester dans la généralité et pour le caractère et pour le style.

Il veut créer des types. Il l'affirme à plusieurs reprises, à propos du deuxième roman des Goncourt : « A côté de Sœur Philomène, j'aurais voulu voir la généralité des religieuses, qui ne lui ressemblent guère » (6) ; « Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert, parce qu'il est plus *général* et par conséquent plus typique » (7) ; « Bref, on n'est idéal qu'à la condition d'être réel et on n'est vrai qu'à force de généraliser » (8).

Aussi Hussonnet illustrera-t-il l'*esprit* du petit journaliste. « A force d'écrire quotidiennement sur toute sorte de

(6) Corr. II, p. 284. Lettre de l'année 1861.

(7) Ibid., pp. 437-37. Lettre datée nuit de mercredi, 1866.

(8) Ibid., p. 518. Lettre datée dimanche, 1868.

sujets, de lire beaucoup de journaux, d'entendre beaucoup de discussions et d'émettre des paradoxes pour éblouir, il avait fini par perdre la notion exacte des choses, s'aveuglant lui-même avec ses faibles pétards. Les embarras d'une vie légère autrefois, mais à présent difficile, l'entretenaient dans une agitation perpétuelle ; et son impuissance, qu'il ne voulait pas s'avouer, le rendait hargneux, sarcastique. A propos d'Ozaï, un ballet nouveau, il fit une sortie à fond contre la danse, et à propos de l'Opéra, contre les Italiens, remplacés maintenant par une troupe d'acteurs espagnols « comme si l'on n'était pas rassasié des Castilles ». Frédéric fut choqué dans son amour romantique de l'Espagne ; et, afin de rompre la conversation, il s'informa du Collège de France, d'où l'on venait d'exclure Edgar Quinet et Mickiewicz. Mais Hussonnet, admirateur de M. de Maistre, se déclara pour l'autorité et le spiritualisme. Il doutait, cependant, des faits les mieux prouvés, niait l'histoire, et contestait les choses les plus positives, jusqu'à s'écrier au mot géométrie : « Quelle blague que la géométrie ! » (9). On remarquera que les mots que cite Flaubert révèlent une mentalité moulée par la profession : « comme si l'on n'était pas rassasié des Castilles », « quelle blague que la géométrie », c'est un scepticisme irrité qu'engendre l'habitude de critiquer, la nécessité de faire de l'esprit sur commande.

Même dans *Bouvard et Pécuchet*, où l'on pourrait s'attendre à trouver quelque argot du métier, on ne relève que des expressions techniques appartenant aux diverses branches de la science qu'effleurent successivement les deux héros. Bouvard et Pécuchet se délectent de termes tels que « corps gras », « lois des équivalents », « molécules », quand ils se lancent dans la chimie organique ; de « sphénoïde », de « gouttières vertébrales », lors de leur engouement d'anatomie ; de « vertèbres d'ichtyosaure »

(9) *L'Education Sentimentale*, II, p. 13.

avec la géologie ; de « passes à grands ou à petits courants » quand ils se font démonstrateurs de magnétisation ; d' « approbativité » et d' « amativité » lorsqu'ils croient à la phrénologie. C'est là un vocabulaire spécial qui revêt un caractère de jargon dans la bouche de Bouvard et Pécuchet, il est vrai, mais qui, du point de vue philologique, est strictement conforme au français correct.

Flaubert, esprit essentiellement classique, a bien senti le danger de se servir de l'argot passager d'un métier. Cela date terriblement un roman, le relègue dans le lointain d'une autre époque, lui enlève sa généralité. Puis l'auteur risque de s'illusionner sur l'importance de cet argot. Ce qui étonne ses contemporains n'aura plus d'effet sur les générations suivantes. Le livre subira vite une dévaluation d'intérêt.

Balzac et les Goncourt usent de ce procédé avec discrétion, mais Zola, dans *l'Assommoir*, s'astreint à une documentation argotique au-delà de tout ce qu'ont imaginé ses devanciers. Il semble s'obstiner à ne plus écrire un mot de français, témoin des passages comme celui-ci : « Les lendemains de culotte, le zingueur avait mal aux cheveux, un mal aux cheveux terrible qui le tenait tout le jour les crins défrisés, le bec empesté, la margoulette enflée et de travers. Il se levait tard, secouait ses puces sur les huit heures seulement ; et il crachait, traînait dans la boutique, ne se décidait pas à partir pour le chantier. La journée était encore perdue. Le matin, il se plaignait d'avoir des guiboles de coton, il s'appelait trop bête de gueuletonner comme ça, puisque ça vous démantibulait le tempérament. Aussi, on rencontrait un tas de gouapes, qui ne voulaient pas vous lâcher le coude, on gobelottait malgré soi, on se trouvait dans toutes sortes de fourbis, on finissait par se laisser pincer, et raide ! Ah ! fichtre non ! ça ne lui arriverait plus ; il n'entendait pas laisser ses bottes chez le mastroquet à la fleur de l'âge » (10).

(10) *L'Assommoir*, p. 191.

Zola a déclaré dans sa préface à l'*Assommoir* que sa volonté était de faire un travail purement philologique d'un vif intérêt historique et social. « Je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple » (11).

Il est certain que ce jargon nous plonge dans une atmosphère très spéciale. Nous sommes convaincus que le romancier nous présente une coupe du milieu ouvrier, où nous voyons son organisation et son fonctionnement intimes, sans fard artistique, sans recoins mal éclairés. Mais on sent là-dedans un effort pour faire entrer certaines expressions, comme l'étranger qui fabrique toute une phrase rien que pour sertir une épithète récemment acquise. On sent l'homme qui a pris des notes, qui fait une mosaïque de ses trouvailles. Ce n'est pas au romancier de mettre en valeur des curiosités philologiques, quoiqu'en dise Mallarmé sur cette « admirable tentative de linguistique, grâce à laquelle tant de modes d'expression souvent ineptes forgées par de pauvres diables prennent la valeur des plus belles formules littéraires » (12). Flaubert grommelait que Zola devenait une précieuse à l'inverse : « Il croit qu'il y a des mots énergiques, comme Cathos et Madelon croyaient qu'il en existait de nobles » (13). Zola, autodidacte par excellence, a toujours été en effet systématique à outrance. Lepelletier est trop dur pour lui quand il parle du « trompe-l'œil linguistique » (14) de l'*Assommoir*, mais il est certain que Zola a abusé de l'argot dans ce livre.

Flaubert, nous l'avons déjà montré, a vu les choses plus largement. Il s'est attaché à rendre l'esprit plutôt que la

(1) Ibid., p. VI.

(12) Lettre de Mallarmé à Zola, 3 février 1877, citée par L. Deffoux, *La Publication de l'Assommoir*, p. 107.

(13) Lettre de Flaubert à Tourgueneff, 14 décembre 1876, citée par L. Deffoux, *La Publication de l'Assommoir*, p. 101.

(14) E. LEPELLETIER : *Emile Zola, sa vie et son œuvre*, p. 299.

lettre. Il peint un milieu par ses idées reçues, sa mentalité, et non pas par son argot. C'est surtout dans l'*Education Sentimentale* que ce procédé se développe et se vicie. Déjà dans la *Bovary*, certaines péroraisons d'Homais sentaient péniblement la facture, mais la verve du pharmacien réchauffait vite cette composition froide. Dans l'*Education*, il y a développement dans le dialogue ; il se dessèche, devient moins coulant, moins naturel, de plus en plus stylisé. Flaubert fait parler ses personnages en courtes phrases qui sont l'expression la plus concentrée, donc la plus écrasante, la plus tristement bête, d'une idée reçue. Nous voudrions étudier ce dialogue de l'*Education*. Nous essayerons de montrer qu'à force de vouloir faire général, Flaubert a fini par être fort personnel.

Du point de vue de la description du milieu, l'*Education Sentimentale* est une tentative stupéfiante. Flaubert, on le sait, a eu l'intention d'y faire vivre toute une génération. « L'Education », lisons-nous dans *En marge de Flaubert*, « nous entraîne dans tous les mondes, met en scène les personnages les plus divers, agite les problèmes politiques, sociaux, artistiques, littéraires, qui ont été ceux pour lesquels se sont passionnés nos pères et qui nous passionnent encore aujourd'hui » (15). Il faut donc que chaque personnage qui joue un rôle là-dedans soit le type de sa classe. Du moment qu'il paraît en scène, on doit sentir qu'il est le porte-parole du milieu dont il est sorti. Chaque parole qui lui échappe doit avoir été soigneusement rédigée pour être le résumé de tout un bloc d'opinion publique.

Ce n'est qu'en éliminant les fantaisies individualistes que Flaubert peut espérer serrer entre les couvertures d'un seul volume ce qu'un Balzac, un Zola, et de nos jours un Jules Romains, un Roger Martin du Gard, pensent faire dans des romans-fleuves. « Nous avons dans l'*Education* »,

(15) René DUMESNIL : *En Marge de Flaubert*, p. 23.

dit Dumesnil, « une sorte de comprimé, de concentré de Balzac, dix romans en un seul volume » (16).

Il y a ainsi deux aspects de l'*Education Sentimentale*, le drame d'amour de Frédéric, les expériences de n'importe quel jeune bourgeois provincial dans la société parisienne entre 1830 et 1860. C'est cette partie historique, impersonnelle de l'*Education* que nous allons considérer.



D'abord, Flaubert s'occupe de débarbouiller son jeune Nogentais des idées qu'il a reçues sur Paris. C'est la suite logique des illusions d'Emma. Rappelons-nous sa conception du monde des artistes : « Dans les cabinets des restaurants où l'on soupe après minuit, riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime » (17). Frédéric, au bureau de l'Art Industriel, verra ce monde funambulesque de près. « On y voyait ce jour-là, Anténor Braive, le portraitiste des rois ; Jules Burrien, qui commençait à populariser par ses dessins les guerres d'Algérie ; le caricaturiste Sombaz, le sculpteur Vourdat, d'autres encore, et aucun ne répondait aux préjugés de l'étudiant. Leurs manières étaient simples, leurs propos libres. Le mystique Lovarias débita un conte obscène ; et l'inventeur du paysage oriental, le fameux Dittmer, portait une camisole de tricot sous son gilet, et prit l'omnibus pour s'en retourner » (18). Ces hommes qui devraient être sublimes sont jaloux comme les autres ; au lieu d'être pleins d'ambitions idéales, ils critiquent leurs confrères absents, s'étonnent du prix de

(16) René DUMESNIL : *En Marge de Flaubert*, p. 73.

(17) *Madame Bovary*, p. 62.

(18) *L'Education Sentimentale*, I, p. 46.

leurs œuvres, se plaignent comme un tas de bourgeois de ne point gagner suffisamment. Frédéric, qui s'était cru des dispositions littéraires pour avoir ébauché un roman intitulé « Sylvio ou le fils du pêcheur », se trouve tout à fait déconcerté par le cynisme de ce milieu.

D'autres initiations pénibles l'attendent. Le monde se présente à son imagination comme quelque chose de miroitant et de vague. Il chérit à son égard les mêmes idées reçues que son camarade Deslauriers, nourri de littérature balzacienne, et qui croit « aux courtisanes conseillant les diplomates, aux riches mariages obtenus par les intrigues, au génie des galériens, aux docilités du hasard sous la main des forts » (19).

Frédéric débarque donc dans le salon du banquier Dambreuse pour séduire sa femme et faire fortune. Dans ce salon qu'il s'était figuré comme une machine à esprit, s'échangent de misérables propos : on déplore le vol commis par un domestique ; Madame de Sommeray avait un rhume, Mademoiselle de Turvisot se mariait, les Montcharron ne rentraient pas avant la fin de janvier... et les cancans alternent avec les lieux communs. L'ennui pèse sur ce monde distingué où devaient fourmiller les intrigues et les aventures galantes. Pourtant le salon Dambreuse remplit très exactement toutes les conditions requises par les idées reçues de Frédéric : le cadre est luxueux à souhait : trois salons rengorgent d'objets d'art, d'ivoires, de porcelaines, de paysages, de paravents de laque. Les sommités ne manquent pas : de hauts fonctionnaires, des savants, des magistrats, des médecins illustres, des duchesses. Frédéric écoute ces hommes qui sont censés être spirituels, ces femmes qui devraient être étincelantes et fatales comme la comtesse de Restaud et la duchesse de Langeais. Il « entendait des phrases comme celles-ci :

— Avez-vous été à la dernière fête de charité de l'hôtel Lambert, Mademoiselle ?

(19) *L'Education Sentimentale*, p. 107.

— Non, Monsieur !

— Il va faire tout à l'heure une chaleur !

— Oh, c'est vrai, étouffante !

— De qui, cette polka ?

— Mon Dieu ! Je ne sais pas, Madame ! » (20).

Notons cette tournure : « Frédéric entendait des phrases comme celles-ci ». Frédéric, désormais allégé de ses idées reçues, va s'en aller écouter pour nous les propos des divers milieux que Flaubert veut faire entrer dans son roman. Comme son héros a le caractère indécis et lâche, il peut, sans invraisemblance, le promener à travers des milieux aux convictions et aux mœurs les plus contrastantes. Ce sera un personnage neutre, mais doué d'une certaine intelligence, d'un certain goût, qui nous rapportera les bribes de conversation qui tombent autour de lui. Ce sont quelquefois des choses qui le surprennent — le milieu artiste — d'autre fois, des choses qui ne l'intéressent pas, comme dans la citation que nous venons de faire. Frédéric mènera une vie assez large. Par Arnoux, il connaîtra le monde interlope mais amusant des lorettes, des cabotins, des marcheuses à l'Opéra, des jeunes poètes. Une lettre d'introduction du père Roque et sa fortune personnelle lui donneront ses entrées chez le financier Dambreuse. Son camarade de lycée Deslauriers le précipitera dans les réunions des socialistes fervents.

Frédéric n'a pas le temps d'approfondir toutes ces connaissances ; il les verra en passant, chez les autres. Il n'entrera pas dans leurs intérieurs, il saura peu de choses de leur vie intime, le peu qui jaillit des causeries à bâtons rompus. Il jugera ces gens, les classera — milieu, éducation, rang social — par leurs mots. Ce sera Cisy, le jeune aristocrate qui veut être le beau Brummel à la mode, avec son éternel refrain : « il faut avoir du cachet » ; c'est la Vatnez, femme de lettres en petit, avec son « sa-

cerdoce de l'art » ; c'est Delmar, le chanteur de café-concert, trahissant son ignorance dans un galimatias émaillé de mots tels que « morbidezza, analogue, et homogénéité » ; c'est Rosanette rappelant son origine vulgaire par des locutions telles qu' « à Chaillot », « on a jamais pu savoir », « du flan », qui agacent Frédéric (21) ; c'est Madame Dambreuse, à un autre niveau social, montrant son snobisme fondamental, disant « Qu'est-ce que cela me fait », « je serais bien bonne », « est-ce que j'ai besoin » (22).

Tous ces petits riens, non de manières, mais de *parler*, sont des étiquettes flagrantes pour Frédéric, aussi sensible que son créateur aux nuances du langage. Il reconnaît vite les « slogans », les mots de guerre d'un certain groupe : le cachet, dans le milieu mondain, le sacerdoce de l'art, chez les petits artistes. Il comprend toute la portée qu'ils ont non pour l'individu, mais pour la classe.

Flaubert voit les milieux séparés les uns des autres par le langage qu'on peut y tenir, par les idées qui y ont cours, qui y sont « reçues ». Dès lors, il s'amusera à des jeux de contrastes. Il mettra Martinon, le garçon qui n'a jamais eu de pensums, qui est toujours bien avec les professeurs, en face du groupe des socialistes mécontents. Martinon aura l'imprudence de défendre le gouvernement. Tout de suite, Dussardier, Deslauriers, Sénécal sautent dessus, en l'accablant des lieux communs de l'opposition. Martinon a fait une gaffe ; il aurait dû garder ses opinions pour l'approbation du salon Dambreuse. C'est là que, plus tard, jeune magistrat gourmé, il pourra prononcer ce chef-d'œuvre d'hypocrisie : « Quand les basses classes voudront se débarrasser de leurs vices, elles s'affranchiront de leurs besoins. Que le peuple soit plus moral, et il sera moins pauvre ! » (23).

Autre exemple de ce conflit de milieux et d'idées. On

(21) *L'Education Sentimentale*, II, p. 217.

(22) *Idem.*, p. 256.

(23) *L'Education Sentimentale*, II, p. 49.

pend la crémaillère chez Frédéric. Sénécals, de son ton dogmatique accoutumé, accapare la conversation : « Sénécals continuait : l'ouvrier, vu l'insuffisance des salaires, était plus malheureux que l'ilote, le nègre et le paria, s'il a des enfants surtout.

— « Doit-il s'en débarrasser par l'asphyxie, comme le lui conseille je ne sais plus quel docteur anglais, issu de Malthus ? ».

Et se tournant vers Cisy :

— « En serons-nous réduits aux conseils de l'infâme Malthus ? ».

Cisy, qui ignorait l'infamie et même l'existence de Malthus, répondit qu'on secourait pourtant beaucoup de misères, et que les classes élevées... ».

Mais Cisy a commis une hérésie, il a prononcé le mot fatal. « Ah, les classes élevées », dit en ricanant le socialiste, « d'abord, il n'y a pas de classes élevées ; on n'est élevé que par le cœur ! Nous ne voulons pas d'aumônes, entendez-vous ! mais l'égalité, la juste répartition des produits » (24).

Un jour, par esprit de contradiction et besoin de se faire remarquer, Frédéric colportera les opinions de ses camarades dans le milieu réactionnaire des Dambreuse. Il aura un succès de scandale. Il citera Desolmes, Blackstone, le bill des droits en Angleterre... « D'ailleurs, quand le souverain manque au contrat, la justice veut qu'on le renverse !

— « Mais c'est abominable », s'exclama la femme du préfet.

Toutes les autres se taisent, vaguement épouvantées, comme si elles eussent entendu le bruit des balles. Madame Dambreuse se balançait dans son fauteuil et l'écoutait parler en souriant.

Un industriel, ancien Carbonaro, tâche de lui démontrer

(24) *L'Education Sentimentale*, I, p. 186-87.

que les d'Orléans étaient une belle famille ; sans doute il y avait des abus...

— « Eh bien, alors ? ».

— « Mais on ne doit pas les dire, cher Monsieur. Si vous saviez comme toutes ces criailleries de l'opposition nuisent aux affaires ».

— « Je me moque des affaires », reprit Frédéric.

La pourriture de ces vieux l'exaspérait ; et, emporté par la bravoure qui saisit parfois les plus timides, il attaque les financiers, les députés, le Gouvernement, le Roi, prit la défense des Arabes, débita beaucoup de sottises. Quelques-uns l'encourageaient ironiquement : « Allez donc ! Continuez ! », tandis que d'autres murmuraient : « Diable ! quelle exaltation ! ». Enfin il jugea convenable de se retirer ; et comme il s'en allait, M. Dambreuse lui dit, faisant allusion à la place de secrétaire :

— « Rien n'est terminé encore, mais dépêchez-vous ! ».

Et Madame Dambreuse :

— « A bientôt, n'est-ce pas ? ».

Frédéric jugea leur adieu une dernière moquerie. Il était déterminé à ne jamais revenir dans cette maison, à ne plus fréquenter tous ces gens-là. Il croyait les avoir blessés, ne sachant pas quel large fonds d'indifférence le monde possède » (25).

Le monde a un fonds d'indifférence à base d'égoïsme. Des idées d'un milieu peuvent faire explosion dans un autre, elles ne le pénètrent pas. Rastignac et Lucien changent de milieu et abandonnent leurs idéals, mais ils ne se heurtent pas en le faisant à une organisation d'opinions et de préjugés qu'il leur faut adopter. Au point de vue, non pas du sentiment, mais de l'intelligence, ils effectuent l'étape — étudiant-dandy, poète-journaliste — avec plus de facilité que Frédéric malgré toute sa souplesse ne se fait écrivain, peintre, socialiste, banquier ou député. Balzac considère les cadres de la société comme fort mobiles, réglés par l'argent.

(25) *L'Education Sentimentale*, II, 52-53.

Flaubert, au contraire, a été tristement frappé par la rigidité des castes. Le point de vue de chacune d'elles est étroitement borné par ses intérêts. Nous avons fait remarquer que Flaubert fait parler ses gens d'après leur éducation ou milieu natif — Delmar, Rosanette, Madame Dambreuse — ; d'après le milieu qu'ils fréquentent — la Vatnez, Cisy, et Frédéric lui-même, puisqu'il a attrapé les thèmes de ses amis socialistes. Mais ce qui limite le plus l'individu, c'est sa situation économique, son métier, le rôle qu'il joue dans la société. C'est évidemment, après notre bonheur sentimental, la chose qui nous tient le plus au cœur, que nous nous efforçons d'améliorer sans cesse. La question pécuniaire s'impose pour tout le monde. Qu'un coup de hasard anéantisse la fortune de Dambreuse, il ajoutera vite ses réclamations à celles des autres socialistes. Les professeurs, les architectes, les fonctionnaires, les banquiers, les industriels, réagissent de la même façon devant les événements ; ils ne voient dans leur manifestation que ce qui peut favoriser leur profession, et ils visent tout de suite à en tirer parti. Ils s'associent pour cela dans des clubs, des unions. Ils ignorent ou méprisent le tort qu'ils peuvent faire aux autres. Aucun esprit de conciliation, d'entr'aide ; c'est une ignoble lutte pour la vie, considérée non comme la lutte des individus, mais la lutte des espèces.

Tous les romanciers réalistes ont tenu compte de cette lutte pour la vie. Ils l'ont expliquée par les propres luttes de leur héros, dont Frédéric est exclu à cause de ses revenus et jamais sur un plan aussi étendu que celui de l'*Education*. Balzac situe cette lutte entre l'étudiant et le riche, entre le bourgeois et le noble, entre l'escroc et la police. Pour Flaubert, l'humanité a autant de casiers que de métiers, et chaque métier forme un milieu combattant qui essaie de maintenir ses droits et sa place.

Nous avons déjà dit que chaque personnage de l'*Education* représente les idées reçues de sa classe ; nous pouvons

maintenant préciser : de sa classe en tant que milieu professionnel. Le peintre Pellerin, dont les méchantes croûtes ont été refusées au Salon pendant vingt ans, s'écrie : « Moi je ne demande rien, seulement les Chambres devraient statuer sur les intérêts de l'Art. Il faudrait établir une chaire d'esthétique, dont le professeur, homme à la fois praticien et philosophe, parviendrait, j'espère, à grouper la multitude » (26).

Le capitaliste Dambreuse soutient tout naturellement qu'on n'arrive à rien sans une surabondance de capital. « Donc, le seul moyen possible était de confier, comme le coulaient du reste les saint-simoniens (mon Dieu, ils avaient du bon, soyons juste envers tout le monde) de confier, dis-je, la cause du Progrès à ceux qui peuvent accroître la fortune publique » (28). Si, en passant, ils accroissent leur fortune privée, cela ne regarde personne, n'est-ce pas ?

L'acteur Delmar est imbu de la mission civilisatrice du comédien. Le théâtre est le foyer de l'instruction nationale ; il invite le Club de l'Intelligence à voter pour la réforme du théâtre.

Flaubert en arrive à considérer les gens exclusivement en raison de leur fonction sociale. Il ne les spécialise pas, il les laisse à l'état de conceptions abstraites. C'est une *femme de préfet* dont le mari perdrait sa situation, qui est la première frappée du sacrilège de la doctrine du contrat social. Chez Dambreuse également, un *propriétaire*, qui a peur de voir saccager ses terres, dit : « C'est une classe d'hommes qui rêvent le bouleversement de la société » (28). Un vulgaire employé de ministère sert à nous donner l'avis du gouvernement sur le théâtre et la presse : « Ainsi, par exemple, ce nouveau drame de « la Reine Margot » dépasse véritablement les bornes. Où était le besoin qu'on nous

(26) *L'Education Sentimentale*, I, p. 188.

(27) *L'Education Sentimentale*, II, p. 49.

(28) *Idem*, I, p. 214.

parlât des Valois ? Tout cela montre la royauté sous un jour défavorable. C'est comme votre presse. Moi, je voudrais des cours martiales pour baillonner les journalistes ! A la moindre insolence, traînés devant un conseil de guerre et allez donc » (29).

De même, dans le camp opposé, dans cette réunion chez le brave Dussardier, on nous fait entendre les voix d'un pharmacien, d'un architecte, d'un monsieur employé dans les assurances, d'un placeur de vins. Ils ne feront que cette courte apparition dans le roman, ils ne sont pas nommés, et en effet, ils ne nous intéressent que dans la mesure où ils expriment les désirs des pharmaciens, architectes, employés et placeurs de vins.

Louis Hourticq, après un regard cursif, nous débite cette jolie formule : « *L'Education Sentimentale* est un défilé d'images qui parlent (30).

Or justement, en ce qui concerne les figurants de *l'Education*, il n'y a pas d'images. Ces gens qui n'existent qu'en fonction du milieu, forment non pas un décor humain, mais un chœur. Ces anonymes n'ont ni physionomie, ni habillement, ni geste ; ils n'ont qu'une voix.

Dès lors, des disputes s'engagent qui ne sont plus qu'un affreux vacarme où hurlent les intérêts contradictoires de toutes les classes. Cela rappelle ce dialogue décousu à la Tchékov, où chacun poursuit sa pensée individuelle, sans aucun point de contact avec son interlocuteur. Le pli professionnel déforme la raison à tel degré qu'on tombe dans *l'incapacité* de comprendre tout ce qui ne touche pas à son petit coin d'activité sociale. L'esprit est ankylosé, arrêté.

Quoi de plus lamentable que cette discussion entre le socialiste et le peintre sur l'Art ? Sénécals soutient que l'Art doit viser exclusivement à la moralisation des masses. Il ne faut prendre que les sujets poussant aux actions vertueuses ; les autres sont nuisibles.

(29) *L'Education Sentimentale*, I, p. 215.

(30) Louis HOURTICQ, *La Vie des Images*, p. 215.

— « Mais ça dépend de l'exécution ? », cria Pellerin.
« Je peux faire des chefs-d'œuvres ».

— « Tant pis pour vous, alors ! On n'a pas le droit... ».

— « Comment ? ».

— « Non, Monsieur, vous n'avez pas le droit de m'intéresser à des choses que je réprouve ! Qu'avons-nous besoin de laborieuses bagatelles, dont il est impossible de tirer aucun profit, de ces Vénus, par exemple, avec tous vos paysages ? Je ne vois pas là d'enseignements pour le peuple ! » (31).

Pellerin, suffoqué d'entendre traiter la Vénus de « laborieuse bagatelle », essaie en vain d'ouvrir à Sénécals les horizons de l'Art pour l'Art ; autant vaudrait pour lui parler chinois.

Toute la scène du Club de l'Intelligence révèle l'effarant malentendu, voire la méfiance, qui sévissent entre les hommes de différents métiers. On retient en particulier cet endroit où un placeur d'alcools propose d'abolir le culte. « Quelqu'un objecta qu'il allait loin.

— Oui, je vais loin ! Mais, quand un vaisseau est surpris par la tempête... ».

Sans attendre la fin de la comparaison, un autre lui répondit :

— « D'accord, mais c'est démolir d'un seul coup, comme un maçon sans discernement... ».

— « Vous insultez les maçons », hurla un citoyen couvert de plâtre » (32).

Le goût de Flaubert pour la parodie a ici beau jeu. Si cette parodie ne s'étend pas dans de longues tirades à la Homais, elle n'en est pas moins présente, plus sobre, plus triste, plus âcre que jamais. C'est dans *Bouvard et Pécuchet* que ce style atteindra son apogée.

Quoique Flaubert reste strictement fidèle à son esthétique impersonnelle, son intention satirique perce à tout

(31) *L'Education Sentimentale*, I, p. 70-71.

(32) *L'Education Sentimentale*, II, p. 141.

instant. Il confessait sa perplexité sur cette matière à « sa chère maître » : « Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile ? Cela est un rude emblème. Il me semble que le mieux est de les peindre tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent. Disséquer est une vengeance » (33). Et les dialogues de l'*Education* sont de féroces vengeances contre la bêtise démocratique, où l'ineptie des socialistes n'est pas plus ménagée que l'insensibilité des conservateurs. Flaubert se soulage de ses opinions rentrées, il se venge de toute la lourde documentation qui l'a fait tant pester. Il accuse les patriotes de la pagaille de 48, à cause de leur mysticisme. Quand la clairvoyante George Sand relève avec surprise ce mot « accuse », Flaubert proteste qu'il ne se reconnaît pas le droit d'accuser personne. « Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer *son opinion* sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise » (34). La fameuse doctrine d'impassibilité de Flaubert se réduirait donc à une simple affaire de bonne tenue. Flaubert admet tacitement qu'il communique son opinion, quoiqu'il le fasse en faisant dialoguer ses personnages. Ce ne sont que des fantoches à qui Flaubert souffle la parole. Il leur met à la bouche soit des *reductio ad absurdum* des théories du milieu social, soit des exagérations des principes du milieu conservateur.

Flaubert donc présente un milieu par les propos qui s'y échangent. Ces propos sont l'expression des idées reçues dans ce milieu ; ces idées défendent les intérêts dudit milieu au détriment de ceux des autres métiers et professions. Tout cela est imprégné du vif esprit critique et de dégoût du siècle de celui qui avait pris le nom de « Saint Polycarpe ».

Si l'on veut se rendre compte combien cette manière

(33) Corr. III, p. 486-87. Lettre datée nuit de mercredi, 1867.

(34) Idem, p. 524. Lettre datée lundi, 1868.

de poser un milieu est particulière à Flaubert, on n'a qu'à la comparer avec celle des Goncourt. Ce que Flaubert admirait avant tout dans *Manette Salomon*, ce n'était pas ces prestigieuses descriptions de la forêt de Fontainebleau ; c'était le caractère de Garnotelle, le peintre à la mode, personnage tout à fait secondaire, mais qui offre une bonne prise au ridicule. Comme Flaubert se serait repu de la scène où Garnotelle reçoit ses admirateurs dans la chapelle qu'il vient de décorer. Il en aurait fait un « morceau » de tout premier ordre.

Voilà comment les Goncourt rendent cette scène : « Dans l'église, sur un des bas-côtés, la petite chapelle était encombrée de monde. On y voyait des marguilliers, des ecclésiastiques, des personnages de la Fabrique, des vieillards en cravate blanche, leurs lorgnettes en arrêt sur les pendantifs, et des femmes littéraires, maigres, blondes et plates, qui semblaient n'être qu'une âme et des cheveux » (35).

Garnotelle vient prendre le bras de Coriolis, lui fait faire le tour des peintures. « Des dames arrivaient, il pria Coriolis de l'attendre, cicérona les dames, revint à Coriolis ».

Mais chez Flaubert, le marguillier, l'ecclésiastique, le personnage de la Fabrique, le vieillard, la femme professeur, la femme de lettres, la bourgeoise élégante et snob, chacun et chacune aurait prononcé le mot caractéristique de son milieu. Les Goncourt se contentent de décrire les visiteurs de cette exposition privée. Flaubert leur aurait fourni un dialogue animé de satire sociale.

Comme Flaubert aurait profité du mélange du monde à Barbizon pour faire jaillir du choc de deux systèmes d'idées reçues un comique navrant et féroce. Les bourgeois envahissent les solitudes de Fontainebleau, désireux de surprendre sur place les mœurs, les charges, le débraillé intime et familial de cette bête curieuse : l'artiste. A la petite hôtellerie où sont descendus Coriolis et Anatole, la

(35) *Manette Salomon*, p. 222.

table se compose d' « une vieille demoiselle tenant toujours en laisse un écureuil et qu'on ne connaissait que sous le nom de « la demoiselle de Versailles » ; un professeur de septième au Collège de Paris, flanqué de son épouse et de deux grandes asperges de fils ; un vieillard maniaque passant sa vie à rectifier les cartes de Dennecourt ; un jeune sourd, à sourde vocation de peinture, sorti de la grande école de Batignolles » (36).

Les jeunes peintres sont intimidés par « l'imposante présence de la famille et de la virginité bourgeoise ». Ils respectent le professeur, combinaison d'Homais et de Binet, « homme sévère mais juste, qui passait la moitié de son temps à morigéner ses deux fils, et l'autre à sculpter des têtes de cannes ». Comme Flaubert aurait aimé faire couler de la bouche de ce parfait bourgeois les arrêts puritains de la bourgeoisie sur la vie licencieuse des artistes... tout en laissant percer, comme Homais pour « ces farceurs du quartier latin », une certaine envie de les imiter. Et comme Flaubert se serait réjoui de peindre l'effarouchement, la déroute du bourgeois devant la blague grivoise et impie d'Anatole.

Flaubert est un homme qui écoute ; les Goncourt sont des hommes qui voient. Chez Flaubert l'intelligence domine. Les Goncourt ont plus de sensations que d'idées. Flaubert a le sens de la parodie, les Goncourt ont le sens de la caricature. Toute la différence dans leur manière de poser le milieu humain résulte de cela. Un dernier exemple suffira pour établir cette spécialisation de la vue chez les Goncourt ; c'est la description du public au Salon. Chez Flaubert, chaque individu aurait éclaboussé les toiles de l'ignorance et l'inappréciation des gens de son milieu. Les Goncourt voient cela comme un Gavarni. Ce passage est tellement caractéristique des Goncourt que nous nous permettons de le citer tout au long : « On ne voit que des nez en l'air, des gens qui regardent avec toutes les façons ordinaires et extraordinaires de regarder l'art. Il y a des admi-

(36) *Manette Salomon*, p. 266.

rations stupéfiées, religieuses, et qui semblent prêtes à se signer. Il y a des coups d'œil que jette un concurrent à un tableau râté de camarade. Il y a des attentions, qui ont les mains sur le ventre, d'autres qui restent en arrêt, les bras croisés et le livret sous un bras, serré sous l'aisselle. Il y a des bouches béantes, ouvertes en O, devant la dorure des cadres ; il y a sur des figures l'hébètement désolé, et le navrement éreinté qui vient aux visages des malheureux obligés par les convenances sociales d'avoir vu toutes ces couleurs. Il y a des silencieux qui se promènent avec les mains à la Napoléon derrière le dos ; il y a des professants qui pécorent, les noteurs qui écrivent au crayon sur les marges du livret, les toucheurs qui expliquent un tableau en passant leur gant sale sur le vernis à peine séché, les agités qui dessinent dans le vide toutes les lignes d'un paysage, et reculent du doigt un horizon. Il y a dilettantes qui parlent tout seuls et se murmurent à eux-mêmes des mots comme *smorfia*. Il y a des hommes qui traînent des troupes de femmes aux sujets historiques. Il y a des ateliers en peloton, compactes et paraissant se tenir par le pan de leurs doctrines. Il y a de grands diables à cravates de foulard, les longs cheveux rejetés derrière les oreilles, qui serpentent à travers les foules et crachent, en courant, à chaque toile, un lazzi qui les baptise. Il y a, devant d'affreux vilains tableaux convaincus et de grandes choses insolemment mal peintes, comme de petites églises de pénétrés, des groupes de catéchumènes en redingotes, chacun le bras sur l'épaule d'un frère, immobiles, changeant seulement de pied de cinq en cinq minutes, le geste dévotieux, la parole basse, et tout perdus dans l'extatisme d'une vision d'apôtres crétiens... » (37).

(37) *Manette Salomon*, pp. 170, 171. Notons que Zola, quand il décrit le même public du Salon dans *l'Œuvre*, aura ce même coup d'œil de caricaturiste, ce même sens de la composition des groupes, cette même insistance sur le trait — quoiqu'il soit dans cette circonstance nettement inférieur aux Goncourt : « Ces dos enflés, des admirations montant en une marée d'échines, finissaient par exaspérer Claude... Deux grosses dames, la bouche ouverte, baillaient d'aise. Un mari expliquait tout bas le sujet à sa jeune femme, qui hochait le menton dans un joli mouvement de col. Il y avait des émerveillements béats, étonnés, profonds, gais, austères, des sourires inconscients, des airs mourants de tête ». (*L'Œuvre*, p. 386).

En somme, Flaubert se distingue de Balzac et des Goncourt par une conception philosophique du milieu. Pour lui, le milieu physique est moins important que le milieu social. Un paysage, une maison, un meuble, influent moins sur le caractère de ses personnages que la mentalité des amis, relations, connaissances qui les entourent. Ceux-ci collaborent inconsciemment à la diffusion d'une atmosphère mentale. Ils sont du même parti politique, ils lisent le même journal, ils ont les mêmes mœurs, le même critérium de conduite, de goût, des jugements identiques sur les gens et les choses. Ils ont les mêmes idées reçues qui éduquent l'esprit humain avec lequel elles entrent en contact plus que le milieu matériel. Balzac insiste beaucoup sur les suggestions qui viennent des choses, Flaubert sur celles qui viennent d'un certain monde. Les Goncourt, en élargissant et en introduisant des nuances, vont de nouveau accorder une large place aux choses et surtout aux paysages.

LE MILIEU CHEZ LES GONCOURT

CHAPITRE PREMIER

Le milieu intérieur

Les Goncourt sont arrivés au roman par l'histoire et la critique d'art, et cette approche a profondément marqué leur œuvre. L'histoire leur a appris la méthode de poser un milieu : recherches, vérifications, notes prises non dans les bouquins, mais sur le vif, travail de reconstitution non pour une époque passée mais pour l'époque contemporaine. Leur méthode rejoint ainsi la méthode scientifique de Flaubert. De même que le maître de Croisset se rend en Afrique avant de décrire Carthage et à Fontainebleau avant de décrire les promenades de Frédéric et de Rosanette, les Goncourt s'installent à Barbizon pour *Manette Salomon*, voyagent à Rome pour *Madame Gervaisais*. Avant de composer *Sœur Philomène*, ils visitent les salles d'hôpital ; ils se promènent aux fortifications pour se saturer dans un des paysages de *Germinie Lacerteux*. Ils éprouvent le même besoin que Flaubert d'étayer leur milieu sur le vrai. Edmond note dans le Journal : « Battu toute la soirée la rue du Rocher, la rue des Martyrs, pour trouver le décor du tableau de l'engueulement à la porte

du marchand de vin (quand Germinie cherche querelle à Jupillon espérant vaguement que tous deux seront emmenés au poste et qu'elle pourra raconter ses misères au commissaire). C'est peut-être enfantin de ma part, car j'ai la conviction que Porel et le décorateur ne me tiendront compte ni de mes croquetons, ni de mes notes. Mais il faut tout faire pour s'approcher de la vérité. Après quoi arrivera ce qu'il voudra » (1).

Zola à son tour adoptera cette méthode, allant faire une visite nocturne aux Halles pour le *Ventre de Paris*, faisant un stage en Beauce pour *La Terre*, se transportant à Lourdes et à Rome pour *Les Trois Villes*. Balzac, exception faite des *Chouans*, ne se déplaçait pas en vue d'une documentation particulière. Laure nous dit bien que son frère, en la quittant, parlait de partir pour Alençon où demeure M^{me} Cormon, ou pour Grenoble où demeure M. Benassis. M. M. Blanchard commente : « On entend bien que Laure parle de façon très générale, car Balzac était le premier à savoir que Benassis n'avait pas vécu à Grenoble. Et puis, encore qu'en une matière aussi rigoureusement personnelle, on ne puisse s'inscrire en faux contre cette affirmation, il est plus vraisemblable que Balzac n'a voyagé, dans le dessein que dit Laure, que pour *Les Chouans*. Quant à ses autres personnages, ce n'est pas pour les situer qu'il est allé voir telle ville de province, tel coin de campagne ; c'est après avoir vu telle de ces villes, tel de ces coins, qu'il y a situé les actions de ses romans » (2).

Ce n'est donc pas par leur méthode que les Goncourt diffèrent des autres réalistes, c'est par leur manière. Ils sont collectionneurs comme Balzac, mais avec un goût plus fin, plus aristocratique, des théories plus snobs sur l'inaccessibilité de l'art au gros public. Ils s'entourent

(1) *Journal*, VII, p. 298.

(2) Marc BLANCHARD : *La Campagne et ses Habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, p. 51.

d'objets d'art, de bibelots, de vases ; ils manient avec un plaisir presque sensuel les mouchoirs encore parfumés de la Maréchale, les dentelles, à l'aide desquelles ils essaient d'évoquer la grâce souriante du XVIII^m siècle, de reconstituer les mœurs de cette société si polie et si spirituelle. Ils pensent avec honte à ce que diraient les générations futures de l'art du XIX^m siècle, si, comme Pompéi, Paris était soudain enfoui sous un flot de lave. Et ils se récrient dégoûtés : « Il faut convenir que les Parisiens d'aujourd'hui ne sont pas bien difficiles sur la mise en scène de leur plaisir. Ils n'exigent vraiment pas grande sauce à leur jouissance. Comment ? rien que ce petit hôtel garni pour les sens du XIX^m siècle, pas un palais, des fleurs, des eaux chantantes, des femmes nuagées de gaze : ce qui invitait et conviait et qui allumait les sens de l'antiquité, tout cet art magnifique enfin, ouvrant la porte du lupanar romain » (3).

Alors, comme Balzac donnait cours à ses passions d'archéologue et de vieux Parisien en sauvant de l'oubli les vieilles maisons, les vieux quartiers, les Goncourt satisfont leur penchant personnel de connaisseurs et de bibelotiers. Ils ont dit dans *Idées et Sensations*, pensant sans doute à eux-mêmes : « La distinction des choses autour d'un être est la mesure de la distinction de cet être » (4), et ils profitent de cet axiome pour faire de longues descriptions de tapisseries et de mobilier à l'instar d'un Théophile Gautier.

Ils décrivent la chambre nuptiale de Marthe et de Charles, décorée d'une ravissante tapisserie du XVIII^m siècle. C'est une tapisserie brillantée de soie, aux couleurs tendres ; des bleus passés, des jaunes et des verts pâles, des violets, des chairs ton de pêche. La scène figure une fête au village, avec des bergères à grands paniers, des bergers à houlettes enrubannées, des ânes broutant des

(3) *Journal*, I, p. 222.

(4) *Idées et Sensations*, p. 74.

roses. Une Vénus domine le tout, trônant au-dessus d'une charrette dessinée pour l'Opéra. La composition est signée Boucher, 1737.

Ce passage de *Charles Demailly* en rappelle un autre encore plus brillant de *Watteau*, où les Goncourt peignent avec tous les adjectifs dont ils sont capables, et avec leur étonnante virtuosité d'impressions le monde plus tendrement rêveur, mais aussi élégant, aussi enjoué, aussi mignon, des tableaux de *Watteau*. Cette description de tapisserie, avec sa signature, sa date, sa charrette dessinée pour l'Opéra, sent tout à fait les faiseurs de bouquins d'art. Il est évident que les Goncourt ne pensent guère ici à créer un milieu qui dénote le caractère de ses habitants. Ils cèdent au simple besoin de dire leur admiration de l'art du XVIII^{me} siècle, de le faire apprécier, de le caresser non avec les doigts, mais avec une langue colorée, souple, spéciale. Ils commentent leurs intérieurs avec des réflexions d'auteurs comme Balzac, mais sans prétendre attacher celles-ci à la psychologie, à l'état d'âme de ses habitants. Ces réflexions ont trait uniquement aux objets d'art dont ils font comprendre l'intérêt et l'originalité.

Les frères nous signalent dans l'atelier de Coriolis les deux moulages admirables du corps de Julie Geoffroy, par Rivière et Vittoz. « C'était la vie, c'était la présence réelle de la chair, que ces empreintes, celle surtout qu'éclairait à gauche une filtrée de jour, ce dos que fouettait, sur tous ses reliefs, et sur le plein de ses orbes, une lumière chatouillante allant se perdre le long de la jambe sur le bout du talon » (5).

Edmond nous fait remarquer en parlant de la loge de la Faustin que la maquette de Tiepolo qui en orne le plafond est dans les proportions de ciel de lit du plafond, peint par Lemoine, qu'on voit dans l'embrasure d'une fenêtre du Musée du Louvre. La tenture qui pare les murs de cette loge est une ancienne toile de Jouy, aux dessins

(5) *Manette Salomon*, p. 148,

découpés et réappliqués autrefois, dans l'encadrement d'un point d'épine. Et Goncourt insiste en nous informant que cette chose est fort rare. Puis, le meuble aux trois panneaux de glace est « un véritable morceau d'ébénisterie d'art, en racine d'acajou plaqué de bronze doré, et fabriqué par Jacob pour l'Impératrice Joséphine » (6). C'est presque une nomenclature de catalogue.

Le romancier veut que même ses personnages habitent « une maison d'artiste ». La Faustin, qui garde encore de la boue de sa jeunesse de misère, possède un salon d'un goût aussi irréprochable que la chambre de l'écrivain Demailly. Et avec quelle exquise recherche Goncourt meuble pour elle sa salle de bains ! (7). Il nous assure préalablement que c'est la seule pièce de son hôtel que l'actrice ait arrangée avec son goût personnel. Mais quoique cette mise en scène convienne admirablement aux exigences d'une femme habituée à être en vedette, on s'étonne de trouver cette fille du peuple, grandie sur le pavé de Paris, dans une salle de bains avec des escabeaux en porcelaine de Chine, avec sur la rosace du plafond, des fleurs peintes « comme les aimaient les salons italiens du dix-septième siècle » (8). Créature de Goncourt, elle prend naturellement son bain dans une baignoire en faïence blanche tout unie, dont la jumelle — il n'y a que deux exemplaires connus — se trouve au musée de Sèvres. Les robinets de cette pièce de musée sont en cols de cygne, fondus sur des cires laissées par Possot, « ce sculpteur-bijoutier de génie mort tout jeune » (9).

C'est ainsi que la formation première des Goncourt les entraîne quelquefois à faire non pas des milieux, mais de

(6) *La Faustin*, p. 195.

(7) Cette salle de bains, rêve du vieux Goncourt qu'il n'a su réaliser qu'en fiction, fait songer à la somptueuse installation de Balzac rue Fortunée, revêtue de marbre bleu turquoise à hauteur d'appui, avec sa baignoire de forme antique surmontée d'un bas-relief en marbre d'après Boucher, et ses quatre médaillons représentant le vœu d'une nymphe à Priape cf Paul Jarry *Le dernier logis de Balzac*, p. 42.

(8) *La Faustin*, p. 157.

(9) *Idem.*, p. 158.

simples décors pittoresques ou artistiques, où s'exercent leur érudition et leur finesse de critiques d'art. On se rappelle que Balzac en nous introduisant dans la maison Claës nous fait remarquer que les boiseries de Van Huysium, son œuvre la plus complète et qui avait été exécutée en témoignage d'admiration pour Van Claës ; le portrait de celui-ci par Titien, le service de Wedgewood, l'argenterie massive, etc... Il ne fournit que des précisions de guide enthousiaste et révérencieux, désireux d'expliquer les trésors de cette vieille famille flamande. Il n'a pas cette technique de conférencier d'art des Goncourt..., il ne se drape pas dans cet air savant, professionnel, qui nous donne l'impression parfois que les frères s'adressent non au commun des lecteurs, mais à une élite d'initiés.

**

Cependant, ces dilettantes, ces amateurs de belles choses, ont eu le courage de détourner la vue du joli XVIII^{me} siècle pour dévisager la laide misère du XIX^{me}. Ils font voir la mansarde de Germinie dans toute sa poignante nudité, l'atelier de misère d'Anatole, le taudis où il couche après avoir été chassé du ménage Coriolis, la maison de prostitution près de l'Ecole Militaire où échoue Elisa. Ils décrivent non pas des intérieurs qui ont l'air de sortir d'une exposition d'art mobilier ou d'art céramique, mais des intérieurs médiocres, laids, qui sont autre chose qu'un assemblage agréable de meubles et d'ornements, qui exhalent l'atmosphère particulière des intérieurs où l'on a vécu.

Comme on prévoit quelle est Mademoiselle de Verandeuil à la vue de sa chambre. *Germinie Lacerteux* vient de débiter ; les Goncourt en ont écrit trois paragraphes. Tout de suite, avec une justesse admirable, ils donnent la note du caractère de Mademoiselle, ils nous préparent à comprendre sa vie de dévouement à un père despotique et ingrat, à nous faire sentir le respect que sa personne inspire à Germinie. Ils le font rien qu'en nous donnant une

courte description des objets qui entourent Mademoiselle de Verandeuil : le cadran aux gros chiffres, aux heures lourdes, qui espace l'existence tranquille et digne de la vieille demoiselle ; ce qu'on devine de méticuleux chez elle par cet arrangement de flambeaux sous verre ; cette chaise roide à la Voltaire qui va si bien au caractère martial, à la parole spirituelle et hardie de cette fille du XVIII^{me} siècle ; ce quelque chose de fade qui caractérise la vieille fille dans ces deux paysages d'Italie, dans cette aquarelle de fleurs signée à l'encre rouge, la « féminilité » qui se révèle pourtant dans cette exquise montre au chiffre de diamants sur émail bleu entouré de perles, épave d'une époque de richesse qui n'est plus ; ces rideaux d'ancienne perse qui révèlent l'état de fortune actuel ; et ce portrait du père suspendu au-dessus du lit et qui, mort, domine sa fille du regard comme il l'a dominée pendant la vie. Cette petite chambre, éclairée d'un jour froid et doux, sent un peu le moisi malgré son ordre et sa propreté ; c'est un lieu éloigné de la vie trépidante des gens actifs, le centre d'une existence reculée dans une petite routine, avec quelque chose de très calme, de très chaste, d'un peu triste et de vaguement émouvant.

Malheureusement, cette belle sobriété, cette exquise mesure, ne sont pas caractéristiques des Goncourt. D'habitude, ils ne savent pas contrôler leur frénésie de détail. Avec ce regard fureteur du bibelotier, ils ne se contentent pas de raconter les choses en gros, de communiquer une impression générale au lecteur. Ils inspectent et inventorient tous les coins, passent la main sur toutes les étagères, relèvent chaque excentricité, chaque hasard curieux. Jules Lemaître remarque l'affinité entre le romantisme et le naturalisme. Les deux mouvements ont cherché le pittoresque, seulement l'un est allé le chercher dans le passé, l'autre l'a pris tout chaud dans la vie moderne. On s'étonne que Faguet qui regimbait contre les longues descriptions de la *Comédie Humaine* et qui critique les Gon-

court sans ménagement, ne leur ait point fait grief de leurs descriptions d'intérieurs. Est-ce parce que celles-ci ne viennent pas entraver le mouvement du roman à son début ? Est-ce parce que l'autorité de connaisseurs des frères impose un certain respect ? En tout cas, les intérieurs des Goncourt sont trop souvent de véritables fouillis où l'on ne distingue plus rien avec netteté.

Si l'on veut se rendre compte de combien l'amour du bibelot a influencé la description du milieu intérieur chez les Goncourt, on n'a qu'à se rapporter aux descriptions de Flaubert. Celui-ci avait le bibelot en horreur, trouvant cette manie stupide et puérile. Il s'en moque avec une ironie farouche dans *Bouvard et Pécuchet*. Ces deux bons-hommes sont en admiration devant une statue de Saint-Pierre, à la tiare très jaune et aux gros yeux ronds, qu'ils ont plantée dans l'embrasure d'une fenêtre et abritée sous un baldaquin fait d'un vieux tapis. « A ses pieds, comme une colonne, se levait un pot à beurre, portant ces mots en lettres blanches sur fond chocolat : « Exécuté devant sa S.A.R. Monseigneur, le duc d'Angoulême à Noron, le 3 octobre 1817 » (10).

Aussi, Flaubert est-il admirablement bref et concis quand il s'agit de ses intérieurs fictifs. Cette cuisine de ferme, par exemple, avec sa composition ordonnée, sa minutie de détails, sa finesse de jeux de lumière, sa quiétude d'esprit, rappelle tout à fait le faire des primitifs flamands : « Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma ; les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre

(10) *Bouvard et Pécuchet*, p. 125.

la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur » (11).

Les intérieurs des Goncourt, par contre, seraient plutôt comparables aux décors bariolés, surchargés, amusants d'un Henri Matisse. Voyons l'appartement de Madame Gervaisais à Rome : « le plafond peint en blanc, se divisait en quatre compartiments à filets bleus et rouges encadrant de légères arabesques qui balançaient des paniers de fleurs au bout d'un fil. Des ornements en camaïeu gris s'entrelaçaient sur le fond bleu du papier local. Le parquet disparaissait sous les bandes d'un tapis turc, rouges, jaunes, noires et blanches. Des rideaux de calicot, agités par l'air du dehors, voltigeaient aux fenêtres sous un lambrequin de damas à effilées. De petits canapés de bois de noyer d'une raideur antique, se renversaient contre le mur avec leurs petits bâtons courbes de bois noir et leur étroit dossier où s'apercevait au milieu, dans un rond, une Muse touchant de la lyre, pareille à une mauvaise médaille de marqueterie. Des chaises du même style faisaient cercle autour d'un guéridon soutenu par trois pieds tragiques, et des consoles étaient portées par des gaines d'hermès aux têtes de femme en métal doré ».

Au-dessus de la cheminée de marbre blanc se trouve une glace à trois compartiments dans un cadre de bois de rose. Une Chronologie des Papes, brodée en noir sur canevas, est ouverte près du piano.

« Et par toute la chambre, sur la cheminée, sur les consoles, sur les guéridons, étaient posés, pressés, mêlés, toutes sortes de menus objets, des réductions d'obélisques, des échantillons de marbre, des coupes d'albâtre, des colonnettes portant des figurines de bronze, un lion Canova en terre cuite, des « dunkerques » étrusques, des tas de petits morceaux de grandes choses, comme amassés par

(11) *Madame Bovary*, p. 23.

une vieille fille sur sa commode, qui semblent les joujoux et les reliques de Lares de la Bourgeoisie romaine » (12).

Cet appartement de Madame Gervaisais est la copie fidèle de l'appartement des Goncourt eux-mêmes à Rome. De même, l'atelier de Coriolis est la reproduction exacte de l'atelier du peintre orientaliste Tournemine. C'est peut-être parce qu'ils subissaient l'obsession de la réalité si riche, si complexe, que les Goncourt prolongent ainsi leurs descriptions du milieu intérieur. Il semble que chaque détail exige d'être rapporté, agace les écrivains par son souvenir trop récent, les empêche d'élaguer, de clarifier la confusion de leur impression première. Flaubert, au début de leur carrière de romanciers, avait prévenu les frères contre cette transposition trop directe de la réalité dans la fiction. Sabatier dit des procès mentaux des Goncourt : « Au même instant qu'ils éprouvent une impression, ils voient la manière de la rendre perceptible aux autres ; ils en voient pour ainsi dire la photographie littéraire » (13). Or, ces instantanés ne laissent pas le temps à la réflexion, à l'élimination des détails qui encombrant inutilement l'image. Une impression de trouble, de malaise, résulte de cette profusion. Les choses s'agitent tumultueusement, les arabesques balancent des paniers, les ornements s'entrelacent, les rideaux voltigent, les canapés se renversent, la Muse touche de la lyre, les chaises font cercle, les gaines d'hermès portent les consoles, les pieds de griffons lèvent la glace. Des bibelots fourmillent dans tous les coins, se hérissent sur toutes les surfaces plates, démanient toute la chambre d'une manière inquiétante ; il y a comme un frémissement, un grouillement partout.

Mais rien n'égale le dévergondage de détail, la vie sur-naturelle des choses dans l'atelier de Coriolis. Coriolis est un peintre qui a la passion de l'exotique. Il a été en Asie-Mineure, il a été séduit là-bas par le pittoresque des

(12) *Madame Gervaisais*, pp. 15, 16, 17.

(13) P. SABATIER : *L'Esthétique des Goncourt*, p. 97.

types et des scènes de genre ; le campement de bohémiens où les jeunes filles dansent en brandissant des tambours de basque sur la tête ; le boucher qui tue le chevreau au seuil de sa boutique, en lui coupant la gorge avec un petit yatagan. L'atelier de Coriolis est un débarras où s'accumulent les souvenirs de l'artiste, du voyageur et du collectionneur. Les Goncourt nous préviennent que c'est un mélange de pandémonium et de musée, mais cela ne les empêche nullement de nous faire le relevé de compte de tout son contenu, sans omission aucune. Ce que Tournemine aurait pu montrer à ses hôtes au cours d'une soirée, avec explications et anecdotes, ils nous le font voir en un seul coup d'œil. Ils nous obligent à examiner méthodiquement chaque muraille. L'effet est vertigineux. Cette énumération de curiosités tient cinq pages de caractères serrés : à la troisième déjà, la tête vous tourne, on a envie de demander grâce.

Les Goncourt nous assurent que cet atelier n'avait que neuf mètres de long sur sept le large, mais on se demande s'il est possible d'accumuler tant de choses dans les limites de cet espace. Jamais chez Balzac qui pourtant meuble ses intérieurs à souhait, on n'a cette impression d'étouffement, cette peur d'être écrasé par ces panoplies, ces drapeaux, ces moulages, ces têtes de bêtes, ces chapeaux, ces manteaux, ces plâtres, ces écussons qui semblent vouloir s'effondrer sur vous de tous les côtés ; jamais on n'éprouve pareil ahurissement devant ces entassements de bibelots sur les étagères, armoires, coffres et crédences. On ne comprend pas comment on pourrait travailler dans cet atelier. Au moindre mouvement un peu brusque, on ferait tomber quelque statuette, quelque cruche, un bout d'ambre, une coquille, un gobelet ; on décrocherait quelque masque, quelque peau de bête ; on attraperait le coin d'un oriflamme ou la bride d'un harnachement de chameau ; on risquerait de s'entortiller dans les nœuds du houka.

Mais quand les Goncourt ont fini de se vautrer dans ce luxe de détails, ils s'embarquent dans une merveilleuse féerie. Ils décrivent la métamorphose des objets qui s'apaisent d'un air grave dans le brouillard bleuâtre du soir : « De l'ombre tombait avec du silence : on eût dit qu'un recueillement venait aux choses » (14).

Les tableaux semblent défaillir. Les ciels peints des paysages subissent les effets du crépuscule comme le ciel réel ; leur azur matinal se change en pâleurs émeraudees du soir, et bientôt on ne sait plus si le soleil se couche dans les airs ou dans les cadres des toiles. Puis, les tableaux deviennent de simples taches brouillées. « La tournure d'un rêve vint aux silhouettes des compositions qui prirent dans la masse de leurs ombres un caractère confus, étrange, presque fantastique » (15). La gueule ouverte du lion baille à la nuit.

Un nuage d'effacement estompe les choses. On distingue des formes à demi perdues que souligne un dernier trait de clarté. Le parquet ne reflète plus les châssis de bois blanc. Le gris de la nuit continue à pleuvoir comme une fine poussière. « La fin de la lumière agonisait dans les tableaux ; ils s'évanouissaient sur place, décroissaient sans bouger, mystérieusement, dans la lenteur d'un travail de mort, et dans l'espèce de solennité d'une silencieuse décomposition du jour » (16). Le tête de mort, comme lassée et tombant sur l'épaule, semble se pencher sur un manche de yatagan.

Gautier décrit les choses avec minutie et abondance ; Flaubert pousse la précision aussi loin que possible ; les Goncourt vont au-delà. Alidor Delzant, après avoir rapproché *Manette Salomon* d'*Emaux et Camées*, définit ainsi cet au-delà : « Mais les Goncourt diffèrent de Théophile Gautier en ce que celui-ci s'arrête à l'extérieur des cho-

(14) *Manette Salomon*, p. 149.

(15) *Manette Salomon*, p. 149.

(16) *Idem*, p. 150.

ses. Eux vont plus loin ; ils les mettent dans leur air et dans leur milieu, éclairent leur dedans, décrivent l'impression qu'elles donnent, font passer dans l'âme du lecteur le frisson qu'elles procurent » (17).

En effet, ce bric-à-brac étrange de l'atelier de Coriolis assume une solennité extraordinaire qui procure un frisson au lecteur. Les choses sont transfigurées, elles semblent communier avec le soir dans une douce extase. Elles sont plus que des choses, inertes, insensibles ; elles ont une âme, des sentiments, des attitudes, des réactions. Il importe peu qu'Anatole et Coriolis rêvassent dans les ténèbres. L'élément humain ne compte plus. Ce sont les tableaux, la tête de mort, la tête de lion, qui sont les personnages de cette scène.

Balzac aussi a le don d'animer les choses. Il dote ses maisons d'une âme : la maison Grandet, austère et froide comme un cloître ; la sordide pension Vauquer avec son écœurante odeur de rance ; la douce et tranquille maison Claës. Seulement, chez lui, les objets vivent par leur contact avec l'être humain. Ses maisons diffusent une atmosphère à cause des générations qui y ont laissé comme un dépôt de bonheur ou de malheur, à cause des habitants actuels qui continuent à y répandre leurs sentiments. Les lieux à leur tour ont une prise sur celui qui les habite, un lien de sympathie s'établit que fortifie journellement l'habitude. Ce n'est là qu'un phénomène tout à fait naturel. Mais jamais Balzac n'attribue aux choses cette vie autonome, fantastique, que leur insufflent les Goncourt. Les tableaux du cousin Pons par exemple ne se teignent de nul subtil aspect de mélancolie comme s'ils avaient conscience de l'abominable trafic dont ils souffrent. C'est le genre de légende que les Goncourt auraient tissée autour d'eux. La description de Balzac est, au contraire, parfaitement sobre et lucide :

(17) A. DELZANT : *Les Goncourt*, p. 174.

« Quatorze statues s'élevaient sur des colonnes, soit aux angles, soit entre les tableaux, sur des gaines de Boule. Des buffets en ébène, tous sculptés et d'une richesse royale, garnissaient à hauteur d'appui les bas des murs. Ces buffets contenaient les curiosités. Au milieu du salon, une ligne de crédences en bois sculpté présentait au regard les plus grandes raretés du travail humain ; les ivoires, les bronzes, les bois, les émaux, l'orfèvrerie, les porcelaines » (18).

Quelle occasion pourtant pour montrer ce sanctuaire de Pons dont Balzac nous a habilement défendu l'entrée jusqu'au deuxième tiers du roman, sous un éclairage mystérieux, avec quelque chose de sacré qui fait peur même à la vulgaire Madame Cibot. Ces belles choses de haute valeur que Pons aime passionnément pourraient revêtir une certaine majesté, un calme hautain qui arrêtent le concierge et les acheteurs au seuil de la pièce par un sentiment de sacrilège. Mais non. Les pièces de la collection Pons ont beau être des chefs-d'œuvre, ce ne sont que des choses, n'ayant rien d'anormal sauf leur beauté.

Ce qu'il y a de très particulier aux Goncourt, c'est la vie mystérieuse qu'ils attribuent aux choses. Elles ne reçoivent pas leur âme de l'émotion d'un personnage ; elles recèlent en elles-mêmes leurs sources d'être. Elles vivent au même titre que des humains. Elles mènent à côté d'eux leur vie occulte, perceptible seulement à ceux dont l'observation a été aiguillée par un excès de sensibilité. « Apprendre à voir est le plus long apprentissage de tous les arts » (19), ont dit les Goncourt, et ils ont appris à tous leurs personnages à voir, à vibrer devant les phénomènes visuels.

Car toutes les créatures des Goncourt, depuis leur grande dame philosophe jusqu'à la fille publique, ont les nerfs détraqués. Ils sont démesurément affectés par tout élément

(18) *Le Cousin Pons*, p. 163.

(19) *Idées et Sensations*, p. 61.

extérieur. Ce sont des êtres maladivement impressionnables, à la merci de chaque sensation nouvelle. Les Goncourt expliquent très bien leur organisme à propos de Germinie : « C'est un effet ordinaire des désordres nerveux de l'organisme de dérégler les joies et les peines humaines, de leur ôter la proportion et l'équilibre, et de les pousser à l'extrémité de leur excès. Il semble que, sous l'influence de cette maladie d'impressionnabilité, les sensations aiguës, raffinées, spiritualisées, dépassent leur mesure et leur limite naturelles, atteignent au-delà d'elles-mêmes, et mettent une sorte d'infini dans la jouissance et la souffrance de la créature » (20).

Ces créatures d'une réceptivité sans borne ressemblent à des plaques extra-sensibles, qui reproduisent la réalité en accentuant toutes ses nuances, en exagérant toutes ses finesses. Leur personnalité se transforme continuellement sous cet influx d'impressions. Leur système nerveux trop facilement mis en branle, leur esprit mobile, frémissant, les font fatalement succomber à la séduction, à la personnalité des choses.

Germinie éprouve un bien-être merveilleux dans la crèmerie de la mère Jupillon. Son bonheur tient dans cette boutique avec son arc de triomphe en coquilles d'escargots. « Elle se sentait attachée chez la crémillère par l'invisible charme des endroits où l'on revient sans cesse et qui finissent par vous étreindre comme des choses qui vous aimeraient » (21).

Madame Gervaisais se prend d'affection pour une certaine statue de César-Auguste qu'elle revient toujours visiter à l'heure du crépuscule. « Des attachements pareils, des jouissances, de semblables visites aux heures défavorables, lui venaient pour les ruines, les places aux colonnes fauchées, les édifices qui lèvent encore en l'air un dôme troué et des grandeurs pendantes. Des monuments l'atti-

(20) *Germinie Lacerteux*, p. 148.

(21) *Germinie Lacerteux*, pp. 62, 63.

raient par ce charme intime et familier, l'espèce d'amitié comme avec des personnes, que Rome est seule à vous donner pour des lieux et des choses » (22).

Et toujours les mêmes mots de charme et de secret reviennent. La Faustin renonce au théâtre, elle croit qu'il n'a plus d'empire sur elle. Mais cet endroit que Goncourt a présenté dans une pénombre mystérieuse avec des lueurs bleuissantes, ce théâtre « se la ramenait à lui par les séductions de cette profession de vanité quotidiennement satisfaite, par tous les charmes inconnus et les enlacements secrets de ce milieu si singulièrement captivant, que les directeurs de spectacles vous diront : que même les ouvriers, des mécaniciens, des menuisiers, qui ont une fois travaillé au théâtre ne veulent, ne peuvent plus travailler que là, quelque mal payés qu'ils soient » (23).

Les ouvriers ne veulent, ne peuvent plus travailler que là. Le doux enchantement du début devient une tyrannie. L'être humain en arrive à perdre le contrôle de ses idées, de ses sentiments. Il est lâchement assujéti à la réalité environnante. Coriolis s'énervé vite à l'auberge de Barbizon, il s'ennuie de son atelier exotique et voluptueux. « L'homme du monde, le Parisien gâté par son intérieur, s'était réveillé chez Coriolis. Il était blessé physiquement de riens qui ne semblaient atteindre personne autour de lui, ni Anatole ni même Manette. La rusticité de l'auberge lui devenait dure, presque attristante. Il souffrait du bon fauteuil qui lui manquait, de toutes les petites insuffisances de l'installation, de cette misère d'eau et de linge faite à sa toilette, des serviettes de huit jours, de l'égueulement du pot à eau, de la cuvette de faïence si vilainement rosée sur le bord » (24). Nous avons déjà cité dans l'introduction une pareille confession de dépendance vis-à-vis des « riens » de la vie dans la bouche de Charles Demailly. Et

(22) *Madame Gervaisais*, p. 105.

(23) *La Faustin*, p. 244.

(24) *Manette Salomon*, p. 270.

Madame Gervaisais, toute stoïcienne et sceptique qu'elle est, leur est également assujettie. Elle est superstitieusement heureuse dans son appartement. « Ce qu'elle respirait, ce qui l'enveloppait, la lumière riante, la pièce égayée et amusante, lui inspirèrent le mouvement de contentement que donnent aux natures malades et nerveuses, affectées par les riens attristants des choses, l'espèce de sympathie, l'entour ami des murs, l'air heureux d'un logis où il ne paraît pas qu'on doive souffrir » (25).

Il lui semble que les pays chauds ont toutes sortes de félicités naturelles, la lumière, les fleurs, le ciel bleu, un verre d'eau pure lui procurent un bonheur extraordinaire. « Et de jour en jour, elle sentait les riens de sa vie prendre l'intensité d'agrément, de plaisir que les riens ont dans l'amour ».

(25) *Madame Gervaisais*, pp. 18 et 35.

(26) *Madame Gervaisais*, pp. 35, 36.

CHAPITRE II

LE MILIEU EXTÉRIEUR

Les Goncourt n'ont pas uniquement personnifié les choses du milieu intérieur. La nature possède aussi pour eux des sentiments, une conscience, une pensée. Il y a un coin de Paris que les frères affectionnent particulièrement. C'est la barrière, l'endroit où la campagne se mêle à la banlieue. Ils l'ont décrit souvent : dans *Renée Mauperin*, les bords de la Seine avec des fabriques, des chalands, des pêcheurs ; dans *Germinie Lacerteux*, les buttes de Montmartre et le bois de Vincennes ; dans *Manette Salomon*, le quartier Mouffetard ; dans *Les Frères Zemganno*, la rue des Acacias près des Ternes, et à mesure qu'ils reviennent à cette bordure de grande ville, avec ses terrains vagues, ses chantiers à scier les pierres, ses maisons en construction, ses usines de planches, ses jardins de marachers tirés au cordeau, sa végétation rabougrie et poudreuse, une espèce de pitié leur vient pour sa laideur, sa tristesse, sa pauvreté. Ils compatissent au douloureux effort de la nature pour vivre dans l'étouffement de la fumée, dans la saleté industrielle de la ville.

Flaubert avait dépeint la Seine travailleuse dans *Bouvard et Pécuchet*, sous des traits durs et répulsifs : des tas de pierres à bâtir, l'eau hideuse sur laquelle flotte une botte de paille, des miasmes d'égoût. Mais les Goncourt nous racontent avec émotion la montée de la Bièvre. Cette

pauvre rivière leur fait autant de peine que si elle était une gueuse honteusement sale, brutalisée, malheureuse. Ils la considèrent comme une personne, et leur attendrissement accomplit le miracle de faire vivre et souffrir cette eau comme si elle était humaine. Les Goncourt parlent des études de Crescent dans le quartier des tanneurs de Mouffetard : « elles avaient trouvé cette espèce de malheureuse nature, la nature de Pairs, la nature qui vient après les rues baptisées Campagne-Première. Les esquisses de Crescent rendaient le style de misère, la pauvreté, le rachitisme mélancolique de ces prés rapés et jaunis par places, serrés dans de grands murs, arrosés par la Bièvre étroite, sèche, ombragée de peupliers et de petits bouquets de saules... ».

« Au-dessus des ciels de banlieue d'un jour aigu, des nuages aux rondeurs solides et concrétionnés, des ciels bas pesant sur les coteaux, étaient coupés par des bâtons de blanchisserie. Puis, on retrouvait encore la Bièvre charriant des morceaux de mousse pareils à des champignons pourris, la Bièvre roulant comme un ruisseau de mégisserie une eau ouvrière et la salissure d'une rivière qui travaille. Dans ces peintures de Crescent, elle serpentait et coulait, encaissée, sous les saules à demi-morts, les surreaux aux bouquets de fleurs frissonnants, entre les usines, les blanchisseries, les cahutes à contre-forts, semblables à des bâtiments brûlés dont la flamme aurait noirci la porte et la fenêtre ; contre les tonneaux à laveuses, les grandes pierres plates à battre le linge, le bas des auvents à grands toits moussus et moisissus, sous lesquels deux mains d'ouvriers laminent des peaux sur des morceaux de bois rond.

« De cette pauvre rivière opprimée, de ce ruisseau infect, de cette nature maigre, malsaine, Crescent avait su dégager l'expression, le sentiment, presque la souffrance » (1).

(1) *Manette Salomon*, pp. 309, 310, 311.

Zola commente ainsi ce spiritisme des Goncourt : « On dirait la nature racontée par deux voyants, animée, exaltée, les cailloux ayant des sentiments d'êtres vivants... » (2).

Le monde ainsi envisagé a en effet quelque chose d'hal-lucinant, voire de dantesque. Est-ce qu'on ne dirait pas de ces gorges d'Apremont, un paysage du purgatoire où les arbres, comme des âmes damnées, expient leurs crimes ? « Il (Coriolis) s'enfonçait dans les fougères, presque aussi hautes que lui, faisait craquer sous son pied la mousse grillée et grésillante, se glissait entre des écartements de roc, marchait sous des tortils d'arbres étouffés, étranglés entre deux blocs et poussant de côté une branche sans feuilles qui courait en l'air comme une mèche de fouet. Il sondait et battait de son bâton, au passage, l'inconnu de ces arbustes pareils à des nœuds de serpents lapidés, et dont la végétation se tord avec des airs d'animalité blessée, ces génévriers aux brindilles mortes, aux cassures de branchettes semblables à des fœtus de chanvre tillé, à l'emmêlement de chevelure noueuse et fileuse, aux rameaux serrés, excoriés, à travers lesquels se convulsionne le tronc vert-de-grisé avec ces arrachis d'où l'on dirait qu'il s'égoutte du sang » (3).

Ces arbres, comme la rivière de la Bièvre, vivent et souffrent. Ce sont les victimes d'une malédiction, ils sont entourés de l'horreur sacrée des obscures vengeance du destin. Ce sont des êtres emprisonnés dans des troncs d'arbres, qui luttent désespérément pour échapper vers l'air et la lumière hors des rochers brutaux qui les coincent. Ils sont crispés, tordus de douleur. Cette angoisse de la nature semble humaine et fait peur.

Une année plus tard, pendant l'été de '68, Flaubert était en train de décrire à son tour les hauteurs d'Apremont. Il le fait en homme calme, posé, note le caractère

(2) Zola, *Le Roman expérimental*, p. 226.

(3) *Manette Salomon*, p. 263.

général des lieux, l'impression qu'ils donnent. Il introduit, il est vrai, une suggestion de fantaisie, un rappel des ermites, mais rien qui approche de l'extravagance des Goncourt. « Le chemin fait de zigzags entre les pins trapus sous des rochers à profils anguleux ; tout ce coin de la forêt a quelque chose d'étouffé, d'un peu sauvage et de recueilli. On pense aux ermites compagnons des grands cerfs portant une croix de feu entre leurs cornes, et qui recevaient avec de paternels sourires les bons rois de France, agenouillés devant leur grotte. Une odeur résineuse emplissait l'air chaud, des racines à ras du sol s'entrecroisaient comme des veines. Rosanette trébuchait dessus, était désespérée, avait envie de pleurer » (4). La seule humanisation de la nature, ici, ce sont les racines qui ressemblent à des veines. La nature ne s'arroge pas l'intérêt d'un personnage comme chez les Goncourt, au point d'usurper la place de celui-ci.

Souffreteuse ou farouche, cette nature sensibilisée exerce un ascendant extraordinaire sur l'être humain, encore plus que le milieu intérieur. Quand elle est aimable, elle hypnotise complètement celui qui la contemple. Elle l'engloutit dans sa traître douceur, elle submerge son individualité dans un tendre enveloppement. La personne s'évapore, se dissout, se perd dans la nature.

Renée Mauperin, mourant d'une maladie de cœur, s'est trainée jusqu'à la lisière d'un petit bois. Là, entourée du silence ailé, d'une paix où se bercent la feuille, les ombres, les cimes des arbres, la folle avoine, elle se sent toute prête à se dissiper dans la divine douceur des choses.

Même le blagueur Anatole, respirant un matin au Jardin des Plantes l'acre odeur des fauves mêlée au parfum délicat des roses, communique intensément avec la nature. Son être semble lui échapper pour s'absorber en elle. « Peu à peu, il s'abandonne à toutes ces choses, il se perd à voir, à écouter, à aspirer. Ce qui est autour de lui le pénètre

(4) *L'Education Sentimentale*, II, pp. 165, 166.

par tous les pores, et la Nature l'embrassant par tous les sens, il se laisse couler en elle, et reste à s'y tremper. Une sensation délicieuse lui vient et monte le long de lui comme en ces métamorphoses antiques qui replantaient l'homme dans la Terre, en lui faisant pousser des branches aux jambes. Il glisse dans l'être des êtres qui sont là. Il lui semble qu'il est un peu dans tout ce qui vole, dans tout ce qui croît, dans tout ce qui court. Le jour, le printemps, l'oiseau, ce qui chante, chante en lui. Il croit sentir passer dans ses entrailles l'allégresse de la vie des bêtes ; et une espèce de grand bonheur animal le remplit d'une de ces béatitudes matérielles et ruminantes où il semble que la créature commence à se dissoudre dans le Tout vivant de la création » (5).

Madame Gervaisais, femme de tête par excellence d'après les Goncourt, ne sait pas se défendre non plus de cette « béatitude matérielle et ruminante ». A Castel-Gondolfo, près de ce petit lac dans les montagnes qu'on dirait du ciel renversé, Madame Gervaisais sent sa force nerveuse s'épuiser, sa volonté se ramollir. Elle écrit à son frère : « Les facultés, les fonctions, les décisions de mon cerveau s'engourdissent. J'ai l'impression d'un demi-sommeil, d'une flânerie flottante de mon intelligence. Par moments, la vie de mes idées me paraît s'en aller de moi, se disperser dans ce qui m'entoure, se fondre dans je ne sais quelle abêtissante contemplation » (6).

Si la nature fascine tellement le personnage Goncourt, c'est qu'elle est présentée d'une manière particulièrement artiste. Les Goncourt voient leur milieu intérieur en collectionneurs et amateurs de bibelots, leur milieu extérieur en peintres.

Ils ont commencé leur carrière comme artistes. Ils voyageaient à travers la France pour peindre des aquarelles, et notaient en même temps sur un carnet le nom-

(5) *Manette Salomon*, p. 473.

(6) *Madame Gervaisais*, p. 135.

bre de kilomètres parcourus et les endroits visités. De ce carnet de notes est sorti leur littérature. Une habitude leur est restée de cet entraînement : avant de décrire un site, ils en font un tableau. Ils ont la vue complètement déformée par leur amour de l'art. Ils écrivent dans le Journal : « Une chose bien caractéristique de notre nature, c'est de ne rien voir dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art » (7). Jules voit à Alger des tableaux de Decamps. Charles Demilly, ayant fait un pèlerinage dans « la patrie du paysage », constate : « Chaque pli de terrain, chaque saulée rappelant un tableau, c'est comme si on se promenait sur la palette de presque tous nos paysagistes. Il y a des coins d'eau, d'herbes, de saules, où l'on croit voir le numéro de l'exposition mal effacé et les chiffres danser dans le ciel » (8). Les bords de la Seine sont un paysage de Hervier ; le ciel de Rome est bleu, de « ce bleu léger, doux et laiteux que donne la gouache à un ciel d'aquarelle » (9). Dans les jardins de la Villa Borghèse, l'horizon entre les arbres ressemble à un fond de Raphaël, les bouquets de verdure sont à mettre derrière des Nativités ; la forêt de Fontainebleau, le soir, ressemble à une « fenêtre de Rembrandt, où il y a un prisme, et où jouerait la Titania de Shakespeare » (10).

Ce qui passionne surtout les Goncourt dans la peinture, c'est la couleur. Chassagnol, porte-parole des frères, déblatère contre le jour neutre, abstrait, du style académique : « ...Vous allez prendre une lumière... ce cadavre de lumière-là... un jour purifié, clarifié, distillé, où il ne reste plus rien de son or... quelque chose de filtré... C'est pâle, c'est gris, c'est froid, c'est mort... » (11). Les Goncourt éprouvent devant un ton « cette jouissance poignante, cette sensation absolue que Chevreul dit aussi

(7) *Journal*, p. 326, I.

(8) *Charles Demilly*, p. 65.

(9) *Madame Gervaisais*, p. 19.

(10) *Manette Salomon*, p. 265.

(11) *Manette Salomon*, p. 229.

forte pour l'œil que les sensations des saveurs agréables pour le palais » (12).

La couleur pour les Goncourt est quelque chose de divin ; ils la recherchent dans leur littérature encore plus avidement que dans leurs aquarelles. Jules, sur la plage à Sainte-Adresse, s'amuse à écrire dix-neuf chapitres décousus, exerce pour enrichir sa palette. Mourant, ayant perdu la raison jusqu'à ne plus se rappeler l'orthographe du nom de Watteau, « il est touché par presque cela seul : les colorations de la nature et, surtout, les aspects du ciel » (13). Edmond, à la fin de sa vie, se rend compte combien cette adoration sans limite pour la couleur a nui à la profondeur intellectuelle de son œuvre : « Mon Dieu, peut-être deux ou trois ans d'aveuglement avant ma mort, ce ne serait pas mauvais. Cette séparation, ce divorce de ma vision avec la matière colorée, qui a été pour moi une matière si captivante. Il me serait peut-être donné de composer un volume, ou plutôt une série de notes toutes spiritualistes, toutes philosophiques, et écrites dans l'ombre de la pensée » (14).

Pour les Goncourt, « la peinture n'est pas le dessin, la peinture est avant tout la couleur » (14).

De même Balzac, avec une audace étonnante pour son époque, avait fait dire à Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu* : « La nature comporte une suite de rondeurs s'enveloppant les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas » (16). Quarante-quatre ans avant le Salon des Refusés, Balzac expose la théorie qui sera celle des impressionnistes : « la distribution du jour donne seule l'apparence au corps ». « ...Aussi, n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l'on

(12) Idem., p. 178.

(13) *Journal*, III, p. 330.

(14) *Journal* VII, p. 62.

(15) Idem II, p. 120.

(16) *Le chef d'œuvre inconnu*, pp. 289, 290.

ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds » (17). Mais cette théorie d'art si avancée, Balzac ne l'a jamais mise à exécution dans sa description du milieu extérieur : son paysage n'a pas cette auréole de « demi-teintes blondes et chaudes » dont parle le peintre exalté.

Flaubert, par contre, ni en théorie, ni en pratique, ne prend partie pour la couleur contre le dessin. Certes, il était sensible à la beauté des tons. Quelle savante recherche de douces teintes chatoyantes dans cette description d'Emma dans la cour des Bertaux : « Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle ; elle l'ouvrit. L'ombrelle de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure » (18).

Cependant, même dans *Salammbô*, où la peinture a exercé la plus grande influence sur l'œuvre de Flaubert, « le livre le plus plastiquement beau qu'il ait écrit » (19) de l'avis de Maupassant, où l'auteur de *Bovary* se livre à sa passion de pourpre, le dessin reste toujours parfaitement net. C'est là que Flaubert diffère radicalement des Goncourt : il n'oublie jamais d'enchâsser sa couleur dans une forme définie. L'objet décrit a la couleur et le sailli, les plans, les groupes, sont soigneusement indiqués. P. Monnier écrit à propos des descriptions de *Salammbô* : « Toutes s'imposent par une réelle entente de la composition, des oppositions heureuses, de la mise en page, un souci de ne rien laisser dans l'incertain et de *couvrir toute la toile* » (20). Le relief et la perspective donnent parfois quelque chose de presque trop composé au tableau. Citons ce passage d'un modelé extraordinaire et où la volonté de stylisation est évidente :

« En face de lui, dans les oliviers, les palmiers, les

(17) *Le chef-d'œuvre inconnu*, pp. 289, 290.

(18) *Madame Bovary*, p. 19.

(19) Guy de MAUPASSANT : *Étude sur Gustave Flaubert*, p. 101.

(20) P. MONNIER : *Gustave Flaubert coloriste*, p. 406.

myrtes et les platanes, *s'étalaient* deux larges étangs qui rejoignaient un autre lac dont on n'apercevait pas les contours. Derrière les montagnes *surgissaient* d'autres montagnes, et au milieu du lac immense, *se dressait* une île toute noire et de *forme pyramidale*. Sur la gauche, à l'extrémité du golfe, des tas de sable semblaient de grandes *vagues blondes arrêtées*, tandis que la mer, plate comme un *dallage* de lapis-lazuli, montait insensiblement jusqu'au bord du ciel » (21).

On a l'impression que Flaubert contoure les choses d'un trait noir pour mieux marquer leur dessin. Il serre ses groupes colorés dans un cadre. Il aime les sentir ordonnées dans un tout harmonieux. Quand Hamilcar aborde Carthage, il la voit épanchée vers lui comme une immense corne d'abondance : « La ville descendait en se creusant par une courbe longue, avec ses coupoles, ses temples, ses toits d'or, ses maisons, ses touffes de palmiers, çà et là, ses boules de verre d'où jaillissaient des feux, et les remparts faisaient comme le gigantesque bordure de cette corne d'abondance qui s'épandait vers lui » (22).

Puis, c'est cette forme pyramidale que Flaubert affectionne tellement dans *Salammbô*, cette architecture ascendante, ces masses symétriquement étagées, ces lignes qui convergent vers le sommet de l'Acropole. Les couleurs sont coulées dans ce moule dont elles servent à rehausser le dessin. C'est la mise en scène du mariage de Salammbô : « Derrière Salammbô se développaient les prêtres de Tanit en robe de lin ; les Anciens, à sa droite, formaient, avec leurs tiares, une *grande ligne d'or*, et de l'autre côté, les Riches, avec leurs sceptres d'émeraude, une *grande ligne verte*... tandis que, tout au fond, où étaient rangés les prêtres de Moloch, on aurait dit, à cause de leurs manteaux, une *muraille de pourpre*. Les autres collègues occupaient les terrasses inférieures. La multitude encombrait les rues.

(21) *Salammbô*, pp. 105, 106.

(22) *Salammbô*, p. 122.

Elle remontait sur les maisons et allait *par longues files, jusqu'au bout de l'Acropole*. Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée » (23). Cette apothéose de Carthage est non seulement d'un peintre, mais d'un architecte, d'un constructeur.

Les Goncourt, au contraire, voient les choses uniquement en peintres. Chez eux, la lumière, les couleurs ruissellent librement, partout, brouillant lignes et contours. Aussi Flaubert écrivait-il aux « bichons » après la lecture de *Manette Salomon* : « J'en suis ahuri, ébloui, bourré. Les yeux me piquent » (24). Les Goncourt traduisent l'éclat, le pétilllement, la force de la lumière rutilante du plein midi. Ils décrivent le bonheur de la lumière sur les feuilles : « Des deux côtés du chemin, il y avait des dessous de bois, des fonds de ce vert doux et tendre qu'à l'ombre des forêts dans la transparence pénétrante de midi, et que déchire çà et là un zigzag de soleil, un rayon courant frémissant jusqu'au bout d'une branche voletant sur les feuilles, en ayant l'air d'y allumer une rampe de feu d'émeraude. Plus près de lui, de petits génévriers en pyramide étincelaient luisants de givre ; et les houx rampants remuaient sur le vernis de leurs feuilles une lumière métallique et liquide, l'éblouissement blanc d'un diamant dans une goutte d'eau » (25).

Les lignes chez les Goncourt semblent se noyer dans un brouillard de chaleur. Il y a comme des vapeurs frémissantes, qui s'interposent entre le lecteur et l'objet. La couleur devient presque dématérialisée, elle échappe des choses qui la retiennent pour se distiller dans l'atmos-

(23) *Salammbô*, p. 347.

(24) FLAUBERT, *Corr.* III, p. 488.

(25) *Manette Salomon*, pp. 261, 262.

phère. Anatole fait une promenade en canot sur la Seine : « Sur les coteaux, le jour splendide laissait tomber des douceurs de bleu velouté dans le creux des ombres et le vert des arbres ; une brume de soleil effaçait le Mont-Valérien ; un rayonnement de midi semblait mettre un peu de Sorente au Bas-Meudon. De petites îles aux maisons rouges, à volets verts, allongeaient leurs vergers pleins de linges étincelants. Le blanc des villas brillait sur les hauteurs penchées et le long jardin montant de Bellevue ».

Dans les tonnelles des cabarets, sur le chemin de halage, le jour jouait sur les nappes, sur les verres, sur la gaieté des robes d'été. Des poteaux peints, indiquant l'endroit du bain froid, brûlaient de clarté sur de petites langues de sable ; et dans l'eau, des gamins d'enfants, de petits corps grêles et gracieux, avançaient, souriants et frissonnants, penchant devant eux un reflet de chair sur les rires du courant » (26).

C'est le cadre de la technique de l'école de plein air ; des bords du fleuve, des déjeuners sur l'herbe, des guinguettes. Ce sont les couleurs franches et chantantes, la vivacité des rouges et des verts, le blanc miroitant, la lumière presque aveuglante des impressionnistes.

Pourtant, les Goncourt ne paraissent pas les avoir particulièrement admirés. Ils ne s'enthousiasmaient ni pour Monet, ni pour Cézanne ; ce dernier par contre les estimaient beaucoup et admirait leur *Manette Salomon*. Nul commentaire dans le *Journal du Déjeuner sur l'herbe*, exposé en 1863, ni de *l'Olympia*, exposée en 1865, ni de l'exposition particulière de Manet. Les frères lui reprochaient sa peinture opaque, ses couleurs mates. A cette époque, en effet (1867), Manet en était encore au *Fifre* et à la *Femme au Perroquet*. Les Goncourt semblent en cette occasion avoir devancé les peintres. *Argentueil, les Cano-*

(26) *Manette Salomon*, pp. 110, 111.

tiers (1874), *Chez le Père Lathuille* (1879), *Le déjeuner près du fleuve*, de Renoir, sont tous postérieurs à cette remarquable peinture en prose des Goncourt.

Dans *Madame Gervaisais*, de nouveau, les romanciers abordent un des sujets favoris de la peinture impressionniste. On pense, en lisant leur description du jardin de *Madame Gervaisais* à Rome, aux nombreuses toiles de jardin de Manet, de Monet, de Cézanne, de Van Gogh. Ce sont des contrastes de couleurs pures, appliquées d'une seule pièce, des heurts audacieux de bleu cru, d'or, d'ocre, d'argile, de blanc, sous l'ardeur du soleil : « Sous la fenêtre, il y avait une cour, un trou, un puits, mais un puits de jour comme en fait là-bas le soleil tombant d'aplomb entre quatre murs. Et au fond, un jardin couleur de féerie, où les fruits ressemblaient à des fruits d'or, où de l'eau mettait comme une poussière liquide de diamants et de saphirs à travers des lueurs de Bengale que se renvoyaient les murailles peintes à l'italienne, crûment bleues. La joie du Midi glissait et jouait sur le luisant des feuilles, le brillant des fleurs, bourdonnait dans le silence et la chaleur ; et des vols de mouches, tour à tour blanches sur le vert et noires sur le blanc, s'embrouillaient dans l'air ou bien y planaient, les ailes imperceptiblement frémissantes, ainsi que des atomes de bonheur suspendus dans l'atmosphère... Un oranger en espalier, de petits citronniers dans de grands pots de terre rouge, des *boules de neige*, montant à des morceaux de treilles de roseaux où l'on avait accroché des *fiaschetti* vides de vin d'Orviete, à côté de brosses à soulier, c'était cependant tout ce jardin au bout duquel le filet d'une source claire s'égouttait, du haut d'une niche rocheuse, dans un fragment de tombeau antique » (27).

Zola n'est pas un peintre comme les Goncourt, mais il vit dans l'intimité des peintres. Ses amis s'appellent Cé-

(27) *Madame Gervaisais*, pp. 20. 21.

zanne, Pissarro, Guilleminet, Manet, Monet, Renoir, Degas, Fantin-Latour. Il se fait champion belliqueux de ce groupe des Batignolles. « Est-ce à dire qu'il soit plus profondément artiste que Goncourt lorsqu'il ne reste pas comme celui-ci indifférent devant le talent bafoué de Courbet et de Manet ? Non. Mais il n'est pas gêné par les recherches d'élégance un peu mièvres ou singulières qui préoccupent les Goncourt, non plus que par leurs préjugés de caste ou de régime. Il a aussi, plus qu'eux, le goût de la lutte » (28).

C'est ce goût de la lutte et non pas une disposition artistique qui amène Zola à se mêler de peinture. Il n'est pas attiré vers celle-ci par un penchant naturel, il n'est pas doué d'une compréhension instinctive, intuitive de la peinture. C'est dans ses longs entretiens avec Cézanne qu'il puise ses opinions artistiques. C'est Cézanne qui lui fait remarquer la délicatesse de l'harmonie des tons du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Sans doute, Zola exagérerait-il quand il écrivait à Cézanne en 1860 : « Lorsque je vois un tableau, moi qui sais tout au plus distinguer le blanc du noir, il est évident que je ne puis me permettre de juger les coups de pinceau. Je me borne à dire si le sujet me plaît, si l'ensemble me fait rêver à quelque bonne et grande chose » (29). Cependant, il y a du vrai dans cette admission si franche de ses propres insuffisances. John Rewald précise : « La sensibilité de l'œil manquait à Zola, et sans doute était-il incapable de trouver une satisfaction intégrale dans une réalisation picturale » (30).

Aussi, ses couleurs sont-elles plus brutales, plus truculentes, que celles de ses deux devanciers. Ses couchers de soleil sont toujours flamboyants, sa Seine est scintillante et rutilante de reflets de lumière. Il décrit l'amoncellement des choux le matin aux Halles : « Au carrefour

(29) L. DEFFOUX : *Le Naturalisme*, p. 32.

(30) John REWALD : *Cézanne et Zola*, p. 40.

de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes, les énormes choux blancs, serrés et durs comme des *boulets de métal pâle*, les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des *vasques de bronze* ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie de vin, avec des meurtrissures de *carmin* et de *pourpre sombre*. A l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le *vernis mordoré* d'un panier d'oignons, le *rouge saignant* d'un tas de tomates, l'*effacement jaunâtre* d'un lot de concombres, le *violet sombre* d'une grappe d'aubergines, çà et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis *noirs*, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil » (31).

Avec des couleurs moins claires, moins fines, plus pâteuses, Zola suivra pourtant l'impressionnisme stabilisé de Cézanne et de Manet. Dans sa description du milieu extérieur, il restaure comme eux tout ce que l'impressionnisme avait sacrifié aux atomes lumineux : les corps, leur volume, la forme et l'espace, la nature en perspective. Quand il s'agira de décrire les paysages brûlants du Midi, il n'oubliera pas de jalonner son tableau, de fixer les horizons, de marquer les lignes. Quoiqu'il soit dans la patrie des impressionnistes, il n'y a pas cette intensité de lumière, ce tourbillon vibrant qui masque la solidité des choses chez les Goncourt. « Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible, aux landes séchées, aux *arêtes* rocheuses *déchirant le sol*. Les quelques coins de terre labouable étalaient des mares saignantes, des champs rouges où s'alignaient des *files d'amandiers* maigres, des têtes grises d'oliviers, des *traînées de vignes*, rayant la campa-

(31) *Le Ventre de Paris*, pp. 30, 31.

gne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux. A peine, *de loin en loin*, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. *L'horizon* restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif, s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, *tout au bout*, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdures humides, *une échappée de vallée voisine*, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille » (32).

Zola, dans sa peinture du milieu, n'a pas l'originalité, le brillant des Goncourt. Il a essayé à son tour d'écrire l'épopée du peintre. Mais les tableaux qui forment le centre de l'action de *l'Œuvre* sont des copies de *l'Olympia* de Manet, de la *Nouvelle Olympia* et de *l'Enlèvement* de Cézanne.

Pissarro, d'ailleurs, estimait *l'Œuvre* peu réussi pour l'auteur de *Germinal* et de *l'Assommoir*. M. Rewald, après avoir discuté les différents modèles du Claude Lantier (Cézanne, Manet, Monet, Zola lui-même en partie) conclut : « En effet, Claude Lantier n'est pas impressionniste. il n'appartient à aucune école, car au fond, il n'est même pas peintre ; il est le fils d'un romancier et n'arrive jamais à se soustraire à l'influence de son père : Emile Zola » (33).

Ce père est un romantique, un constructeur. Le grand tableau de l'île de la Cité, avec au premier plan une barque contenant trois femmes, dont une debout, nue, est d'une composition banale et académique. Nul impressionniste ne l'aurait jamais osé. Zola, malgré tout, a peu compris l'élément nouveau de l'art impressionniste, et s'il s'est battu pour Manet, c'est moins pour une théorie esthétique que pour un homme.

(32) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 28.

(33) John REWALD : *Cézanne et Zola*, p. 134.

En somme, des quatre romanciers, Flaubert, les Goncourt, Zola, ce sont les Goncourt qui ont le plus essayé de rapprocher la description littéraire de la peinture. Ils veulent rendre par des mots, qui frappent l'oreille, des sensations colorantes, qui retiennent la vision. Ils s'ingénient à transcrire par la plume toutes les nuances de la couleur. C'est une lutte du dictionnaire contre la palette. Aussi, trouvons-nous des notations d'une finesse exquise : un jaune de « topaze brûlée », « des ruines en camaïeu gris tendre et jaune comme la mousse morte » (34), un bleu de « turquoise translucide », l'Orient « mouillé de poussière d'eau de pierres précieuses », « le jour timide dans un brouillard de rosée, la lumière argentée, virginale, comme tramée de fils de Vierge » (35).

Quelle gamme de blanc à mettre à côté de la *Symphonie en Blanc majeur*, de Gautier : « La lune pleine, rayonnante, victorieuse, s'était tout à fait levée dans le ciel irradié d'une lumière de nacre et de neige, inondé d'une sérénité argentée, irisée, plein de nuages d'écume qui faisaient comme une mer profonde et claire d'eau de perles ; et sur cette splendeur laiteuse, suspendue partout, les mille aiguilles des arbres dépouillés mettaient comme des arborisations d'agate sur un fond d'opale » (36).

Quelle savante analyse des effets de la lumière dans cet extrait de la description d'une vieille estacade : « Le soleil, tombant dedans, frappe des coups splendides qui font des barres dans toutes les traverses de l'estacade, entrent dans ses creux, la battent, la pénètrent, y allument le blanc d'une blouse, chauffent de violet les têtes des poutres, dorent en bas leur pourriture de boue, et jettent à l'eau bleuâtre et tendre l'intensité noire et chaude du reflet de la grande charpente » (37).

Quel sens de la valeur des couleurs dans cette descrip-

(34) Charles Demailly, p. 77.

(35) Manette Salomon, pp. 36, 165, 208, 289.

(36) Idem, p. 335.

(37) Manette Salomon, p. 402

tion de la rue de Rome : « La rue de Rome, la rue rousse où soudain éclate et rit, comme le blanc d'une fleur, le blanc d'un corsage de femme avec la transparence de son tablier sur sa jupe rose et l'orange de son collier de corail sur le brun orangé de son cou » (38).

Enfin, dans cette description du Bas-Bréau se combinent la délicatesse de nuance et l'éblouissante lumière du style Goncourt : « Il se faisait à cette heure une magie dans la forêt. Des brumes de verdure se levaient doucement des massifs où s'éteignaient la molle clarté des écorces, où les formes à demi flottantes des arbres paraissaient se déraïdir et se pencher avec les paresse nocturnes de la végétation. Dans le haut des cîmes, entre les interstices des feuilles, le couchant de soleil en fusion remuait et faisait scintiller les feux de pierreries d'un lustre de cristal de roche. Le bleuissement, l'estompage vaporeux du soir montait insensiblement ; des lueurs d'eau mouillaient les fonds ; des raies de lumière, d'une pâleur électrique et d'une légèreté de rayons de lune, jouaient entre les fourrés. Des allées, du sable envolé sous les voitures, il se levait peu à peu un petit brouillard aérien, une fumée de rêve suspendue dans l'air, et que perçait le soleil rond, tout blanc de chaleur, dardant sur les arbres toutes les flammes d'un écrin céleste... La fenêtre de Rembrandt, où il y a un prisme, et où jouerait la Titania de Shakespeare, dans une toile d'araignée d'argent... c'était ce paysage du soir » (39).

Ce paysage du soir représente la perfection dans la manière du milieu littéraire « impressionniste ».

Les critiques ont jugé sévèrement cette tentative des Goncourt pour transposer la peinture dans la prose. Brunetière dit : « Vouloir peindre avec les mots, et prétendre épuiser avec les ressources finies du langage, l'infinie diversité des aspects des choses, c'est un peu comme si l'on voulait en peinture, à force d'empâtements, donner aux

(38) *Madame Gervaisais*, p. 100.

(39) *Manette Salomon*, pp. 265, 266.

objets qu'on représente, leur épaisseur réelle ; ou encore, en sculpture, donner au marbre la couleur vraie de la chair, et sous la transparence de l'épiderme, faire courir visiblement du sang dans le réseau des veines. Les moyens d'expression propres et spéciaux à chaque forme de l'art sont déterminés par une convention générale en dehors de laquelle il n'existe plus d'art » (40). Jules Lemaître est moins catégorique, mais si indulgent qu'il soit pour les Goncourt, il est néanmoins obligé de conclure ainsi : « J'ai peur que l'œuvre de MM. de Goncourt, dans ses parties excessives, ne soit une brillante erreur littéraire, une méprise fort distinguée sur les limites nécessaires où doit s'arrêter l'effort des mots, sur la nature et la portée de leur puissance expressive » (41).

C'est cette « brillante erreur littéraire », cette déformation artistique, qui sépare les Goncourt des autres naturalistes. Jules Huret, quand il fit en 1891 sa célèbre enquête sur le naturalisme, ne trouva personne pour classer les frères parmi eux : « Quant aux Goncourt, ce ne sont pas des naturalistes, ce sont des artistes précis, délicats, rien moins que des naturalistes » (42), dit Jules Lemaître, et Maurice Barrès adopta le même point de vue : « on ne peut pas dire que les Goncourt, par exemple, soient des naturalistes purs ; ce sont surtout de prodigieux artistes et des raffinés ; par leurs études d'art, ils s'éloignent, au contraire, du naturalisme » (43).

Ces raffinés, dans leur peinture du milieu intérieur, procèdent en critiques d'art. Leur érudition les distingue de Balzac, leur goût de Flaubert, qui était fort sobre, et de Zola, qui, au contraire, vivait à Médan dans le plus étonnant pêle-mêle de tapisseries, d'armoires moyenâgeuses, de meubles japonais, et de bibelots du XVIII^{me} siècle.

Cependant, de même que le paysage domine les sujets

(40) F. BRUNETIÈRE : *Le Roman naturaliste*, p. 98.

(41) Jules LEMAITRE : *Les Contemporains*, III, p. 88.

(42) Jules HURET : *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 11.

(43) Idem, pp 17, 18.

historiques, les scènes de genre, les portraits, la matière humaine dans les Salons de l'époque, le paysage domine le milieu intérieur et le milieu social, comme nous allons le voir, chez les Goncourt. Zola explique ainsi cette importance disproportionnée : « La nature est entrée dans nos œuvres d'un élan si impétueux qu'elle les a emplies, noyant parfois l'humanité, submergeant et emportant les personnages au milieu d'une débâcle de roches et de grands arbres. C'était fatal. Il faut laisser le temps à la formule nouvelle de modérer et d'arriver à son expression exacte » (44).

Qu'on est loin ici de la typographie de Balzac, de cette sèche constatation des faits, de ces cartes géographiques avec rivières, ponts, villages, collines, chemin vicinal, de cette enquête sur la végétation, les cultures, le climat, les ressources économiques, de cette compréhension si pratique de la nature.

Qu'on est loin aussi de la sobriété et de la mesure de Flaubert, qui colore cette nature assez conventionnelle de Balzac, lui donne l'harmonie et le relief, mais dont les descriptions, en général, ne dépassent pas un seul paragraphe. Même dans *Salammbô*, la nature est assujettie à la composition, réglée et contrôlée par le romancier, pressée dans une armature ferme.

Chez les Goncourt, par contre, elle déborde. Elle s'irise à l'aube, se nuance au clair de lune, étincelle au soleil ; elle chuchote, balbutie, chante ; elle frissonne, se dresse, se tord ; elle aime, elle souffre, elle vit. Le personnage réagit selon son caractère et ses réflexes vibrent à cause de lui et par eux, mais sa personnalité est vite absorbée par cette nature belle, puissante, fascinatrice, humaine. Le personnage n'est qu'accessoire ; le paysage le dépasse, l'amoindrit. Le paysage n'est pas considéré par rapport à l'être humain ; il sort de son rang de milieu détermi-

(44) ZOLA : *Le Roman Expérimental*, p. 187.

nant. On serait souvent bien embarrassé de dire quelle influence permanente le paysage exerce sur le personnage, une fois sa première émotion passée. La promenade en canot à Bellevue ne change nullement le caractère d'Anatole ; la forêt de Fontainebleau ne trouve jamais place dans la peinture de Coriolis. La description de la nature chez les Goncourt est souvent gratuite. En peintres paysagistes ratés, ils se laissent aller au plaisir de décrire pour décrire.

CHAPITRE III

LE MILIEU SOCIAL

Le milieu social a moins d'influence sur l'esprit du personnage Goncourt que le milieu intérieur ou le milieu extérieur. Les Goncourt le réussissent moins bien et lui accordent moins d'importance, avec un déterminisme réduit.

Pour l'évoquer, ils ont recours au même procédé d'énumération qu'ils ont employé dans le milieu intérieur. C'est au début de *Charles Demailly* un inventaire du personnel du *Scandale*. Les cinq rédacteurs sont décrits physiquement d'abord, puis on recommence avec la description de leur habillement : le premier... le second... le troisième... le quatrième... le cinquième... Une troisième fois les Goncourt reprennent les noms de ces cinq individus comme dans une ronde d'enfants : Mollandeux, Nachette, Couturat, Malgras et Bourniche, en développant leur vie, leur caractère, leur ambition.

Du point de vue du métier de romancier, c'est d'une naïveté et d'une gaucherie lamentables. Et on ne peut pas excuser les Goncourt en disant qu'ils sont nouveaux au roman à l'époque de *Charles Demailly*. Car ils répètent cette kyrielle à plusieurs reprises, en renchérisant.

Dans *Charles Demailly*, en effet, nous n'avons que cinq comparses à subir. Dans *La Fille Elisa*, le chiffre se monte à neuf. Ce sont les femmes de la maison de tolérance près

de l'Ecole Militaire : Coup de Sabre, Glaé, Raide-Haleine, Peurette, Gobe-la-Lune, la Chenille, la Cérès, Peau de Casimir, une négresse et Alexandrine Phénomène. De toutes ces femmes, seule Phénomène a des rapports avec Elisa ; les autres ne sont plus jamais mentionnées dans le roman.

Mais le comble est cet étourdissant dénombrement des élèves de l'atelier Langibout. Ils sont dix-neuf, et leurs descriptions successives, avec ties et particularités, remplissent quatre pages. Cela est fort spirituel et rappelle les portraits malicieux du *Journal*. Mais ces garçons ne jouent aucun rôle dans le roman, ils ne sont jamais mêlés à l'action. C'est comme si on nous présentait des gens en nous chuchotant toutes sortes de confidences amusantes à leur égard puis qu'on les fasse brusquement disparaître de notre présence, sans nous laisser l'espoir de les revoir jamais.

C'est peut-être dommage, car ce sont des originaux de tout premier ordre. Les Goncourt ont le même goût de bric-à-brac et de curiosité en fait d'humains qu'en ornements. Aussi, Faguet appelle-t-il leurs personnages des recueils d'excentricités exactes (1). Nous citons de la liste des rapins : « Rouvillain, un nomade qui dès qu'il avait pu réunir vingt francs donnait rendez-vous à l'atelier pour qu'on lui fît la conduite jusqu'à la barrière Fontainebleau ; de là, il s'en allait d'une trotte au Pyrénées, frappant à la porte du premier curé qu'il trouvait le premier soir, lui faisait une tête de vierge ou une petite restauration, emportant une lettre pour un curé plus loin ; et, de recommandations en recommandations, de curé en curé, gagnant la frontière d'Espagne, d'où il revenait à Paris par les mêmes étapes ;

Garbuliez, un Suisse, fils d'un *cabinotier* de Genève, qui avait rapporté de son pays le culte de son compatriote Grosclaude, et la charge du peintre Jean Belin chez le Grand Ture ;

(1) Emile FAGUET : *Propos littéraires*, III.

Malambic « et son sou de fusain », ainsi nommé par l'atelier, à cause de ses interminables jambes, éternellement enfermées dans un pantalon noir, et si justement comparées à ces bâtons de charbon que les papetiers donnent pour un sou ;

Massiquot, beau d'une beauté antique, le front bas avec les cheveux frisés à la ninivite, des traits d'Antinoüs avec un sourire de Méphistophélès ; un garçon qui avait l'étoffe d'un grand sculpteur, mais dont le temps et le talent allaient se perdre dans la gymnastique, les tours de force, les excès d'exercice auxquels l'entraînait l'orgueil du développement de son corps, Massiquot, le massier des élèves » (2).

Ces hommes extraordinaires ne sont pas étudiés du point de vue de ce qu'ils ont de commun, mais de ce qu'ils ont de singulier. Rien ne les lie entre eux. Rappelons-nous le procédé de synthèse de Flaubert. Il isole tout ce que ses comparses ont d'analogue : pour les dandys de la Vaubyessard, les mouchoirs chiffrés, les chevelures pomma-dées, l'allure désinvolte, etc... Au rebours de ce système, les Goncourt font valoir tout ce que leurs figurants ont de divers. A la fin de l'appel avec définitions de l'atelier Langibout, ils essaient, comme après leurs énumérations de choses, de dégager l'effet général. « Pêle-mêle étrange de talents et de nullités, de figures sérieuses et grotesques, de vocations vraies et d'ambitions de fils de boutiquiers aspirant à une industrie de luxe ; de toutes sortes de natures et d'individus, promis à des avenir si divers, à des fortunes si contraires, destinés à finir aux quatre coins de la société et du monde, là où l'aventure de la vie éparpille les jeunesses et les promesses d'un atelier, dans un fauteuil à l'Institut, dans la gueule d'un crocodile du Nil, dans une gérance de photographie, ou dans une boutique de chocolatier de passage » (3).

(2) *Manette Salomon*, pp. 28, 29.

(3) *Manette Salomon*, p. 31.

C'est justement parce que les Goncourt ont vu la variété et non pas la standardisation dans un monde donné qu'ils ont pu prendre un seul groupe social comme le cadre de tout un roman. Flaubert tonnait contre ce qu'il appelait l'esprit de caste des Goncourt. « Je vois maintenant chez tous les romanciers une tendance à représenter la *caste* comme quelque chose d'essentiel en soi : exemple, *Manette Salomon* » (4).

En effet, dans *Manette Salomon*, les Goncourt ne s'occupent que des peintres. D'ailleurs, le titre primitif du roman était *L'Atelier Langibout*. Tous les genres d'atelier y ont leur place : l'atelier du peintre d'histoire Langibout, l'atelier misérable d'Anatole, l'atelier exotique de Coriolis rue de Vaugirard, l'atelier-salon de Garnotelle. Tous les types de peintres y figurent : le théoricien Chassagnol ; le bohémien à vau-l'eau, qui ne travaille pas, Anatole ; le peintre sérieux, chercheur, indépendant, Coriolis ; le peintre correct, académique, sans talent, qui réussit par ses relations mondaines, Garnotelle ; le peintre instinctif presque paysan, qui peint avec la facilité de la nature, Crescent. Toutes les expériences de peintres s'y trouvent : les farces d'élèves, l'Ecole de Rome, les tâtonnements d'un talent, les réunions au café de Fleurus. Toutes les théories artistiques y sont agitées : dénigrement du style noble et froid, glorification de la couleur, exaltation du moderne (5).

(4) *Corr.* Flaubert, III, p. 496. Lettre du samedi soir, 1868.

(5) Nous prenons les peintres pour illustrer la description du milieu professionnel chez les Goncourt, parce que c'est l'exemple le plus caractéristique de l'époque de leur collaboration. Mais plus tard, Edmond seul proba d'autres professions avec tout autant de minutie. Pour *Les Frères Zemganno* (1879), il se renseigne auprès de M. Victor Franconi, M. Léon Sari, et les frères Hanlon Lees, gymnastes alors applaudis à Paris. Il dit la vie du cirque ambulant, son programme, son personnel : le directeur, le pitre, la saltimbanque, l'hercule, le trombone, le jeune acrobate. Il décrit les cirques d'Angleterre, le Cirque d'Hiver de Paris. Il explique l'éducation gymnastique, qui commence dès l'âge de quatre ans, la fraternité qui unit les gens du cirque, exposés aux mêmes dangers.

Dans *La Faustin* (1882), il raconte toute la vie de l'actrice : la lente formation du rôle dans son esprit, les répétitions, les essayages chez le costumier, les préparatifs pour la première, visite du « retoucheur », des costumes, de la manucure, du dentiste pour éclairer l'émail des dents ; la Première avec les critiques, les admirateurs ; la lecture des journaux, le lendemain.

Les Goncourt prennent tous leurs personnages dans ce milieu et ne les en sortent guère. Nous avons déjà indiqué à la conclusion de notre chapitre sur Flaubert quel développement celui-ci aurait donné à ce heurt de peintres et de bourgeois à l'hôtellerie de Barbizon. Chez les frères, ce n'est qu'une remarque en passant. Flaubert aime la multiplicité, les contrastes de milieux : milieu fermier, mondain, bourgeois, dans la *Bovary* ; milieu politique, étudiant, mondain, artistique, bourgeoisie provinciale, bourgeoisie parisienne, demi-monde, dans *L'Education Sentimentale*. Les Goncourt préfèrent creuser un seul milieu, en explorer toutes les possibilités, en faire sortir tout l'inédit, l'inattendu, y relever non pas *un type*, mais *des types*.

Ce milieu ainsi décomposé a la même fébrilité de mouvement que les choses du milieu physique. Les Goncourt sont chez eux dans ces tableaux de bals d'Opéra, de sauteriettes, de farces d'atelier, de bringues au café. Ils empilent verbes et adjectifs pêle-mêle, ils impriment à leur milieu humain un branle furieux où se mêle quelque chose de la fantaisie des *Nuits de Paris* et du *Carnaval* de Gavarni. Ils racontent le chahut que font les amis d'Anatole, jeunes architectes, élèves de Centrale, stagiaires de tous les arts, lorettes désœuvrées, dans son atelier : « Le mouvement, le tapage, ne cessaient pas dans la petite pièce. Il s'en échappait des gaîtés, des rires, des refrains de chansons, des lambeaux d'opéra, des hurlements de doctrines artistiques. L'honnête maison croyait avoir sur sa tête un cabanon plein de fous. Puis venaient des jeux qui faisaient trembler le parquet sur la tête des locataires du dessous : deux pauvres diables de dramaturges, malheureux comme des gens qu'on aurait enfermés sous une cage de singes pour trouver des situations. L'atelier piétinait, se poussait, dansait, se battait, faisait la roue. Il y avait des pantalonnades enragées, des chocs, des chutes, des tombées de corps qu'on eût dit s'assommer en tombant, des luttes à main plate, des bondissements d'acrobate, des tours de

force. A tout moment éclatait cet athlétisme auquel invite la vue des statues et l'étude du nu, cette gymnastique folle, enragée, avec laquelle l'atelier continue les récréations du collège, prolonge les batailles, les jeux, les activités et les élasticités de l'enfance chez les artistes à barbe » (6).

Cependant, cette mêlée bondissante, chaotique, n'est rien à côté de la puissance d'un Zola. Si l'on veut mesurer toute la distance entre le milieu social chez les Goncourt et celui de Zola, on n'a qu'à comparer leur description du boulevard dans *Germinie Lacerteux* avec celle de *l'Assommoir*.

C'est aux Goncourt que revient l'honneur d'avoir introduit les milieux populaires dans le roman. Dans leur célèbre préface, ils réclament fièrement les droits du peuple : « Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandés s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut » (7).

(6) *Manette Salomon*, pp. 83, 84.

(7) *Germinie Lacerteux*, pp. VI, VII.

Dans le compte-rendu ému qu'il fit de *Germinie Lacerteux*, Zola admira particulièrement la couleur et l'exactitude de la promenade à la chaussée Clignancourt, du bal de la Boule-Noire (il mentionne un bal du même nom dans *L'Assommoir*) ,de l'hôtel garni de Gautruche. L'idée lui vint de peindre à son tour ce milieu populaire. Dans la lettre de félicitations que les Goncourt lui envoyèrent à cette occasion, ils ne manquèrent pas de revendiquer adroitement leurs droits de précurseurs. « Il (votre art) affirme les droits que nous avons voulu donner au roman... Il dégage, avec des phrases où nous avons senti votre cœur répondre au nôtre, la moralité de cette étude... Vous seul jusqu'ici, Monsieur, avez compris ce que nous avons voulu peindre, ce que nous avons essayé de faire sentir... Tout cela, vous l'avez sympathiquement deviné, exprimé mieux que nous ne l'aurions pu faire nous-mêmes » (8).

En ce qui concerne la description du boulevard Montmartre, la filiation est facile à tracer. C'est exactement le même quartier : les mêmes points de repère sont cités : l'Abattoir, la Riboisière, vus sous les mêmes conditions, la nuit, par deux femmes aux abois.

Germinie est de 64, *L'Assommoir* de 77. Pendant treize ans, le boulevard a un peu changé. On a élargi les chaussées, construit des maisons neuves, percé des avenues nouvelles. Mais l'atmosphère générale, la population du quartier, sont restées pareilles. Les Goncourt insistent sur celle-ci. Ils disent les hôtels sinistres, les boutiques scellées, les terrains vagues, les murs salis d'affiches, les culs-de-sac, les bistrots. Ils suggèrent l'horreur, l'écœurement de ce quartier, la peur qu'inspirent ses ténèbres. On sent tout ce qu'il y a de louche, d'interlope, dans ces ruelles sombres qui ont l'air de guet-apens. Ce qui donne son cachet à cette description, c'est le malaise sans fondement, l'angoisse de l'inconnu, la désertion suspecte de ce quartier où l'on devine des hommes cachés...

(8) Lettre du 27 février 1865, citée par L. Deffoux, *Le Naturalisme*, p. 149.

Chez Zola, ce mystère se peuple d'hommes et de femmes. Le milieu social que les Goncourt ont négligé reprend ses droits. Zola peintre des foules développe longuement cette simple ébauche des Goncourt: « Les passants qui passent là, l'ouvrier qui remonte de Paris sifflant, l'ouvrière qui revient sa journée finie, les mains sous les aisselles pour se tenir chaud, la prostituée en bonnet noir qui erre, la croisaient et la regardaient. Les inconnus avaient l'air de la reconnaître ; la lumière lui faisait honte. Elle se sauvait de l'autre côté du boulevard, et longeaient contre le mur de ronde la chaussée ténébreuse et déserte ; mais elle en était bientôt chassée par d'horribles ombres d'hommes et des mains brutalement amoureuses... » (9).

Dans *L'Assommoir*, Zola reprend ces deux mondes d'ouvriers et de prostituées et les roule en flots sur le boulevard. D'abord, il décrit la montée des ouvriers de la ville, le pullulement des blouses et des bourgerons. Les commissionnaires reviennent, leurs crochets sur l'épaule. Des peintres balancent leurs pots de couleur. Un zingueur rapporte son échelle ; un fontainier avec sa boîte sur le dos joue l'air du Bon Roi Dagobert, dans sa trompette. C'est la rentrée des bêtes de somme, la ruée vers la soupe.

Gervaise est bousculée, coudoyée par ce troupeau d'hommes fatigués, affamés, qui n'ont pas le temps de se montrer galants.

Ils se quittent, se donnent rendez-vous pour le soir. Des femmes en cheveux descendent chez les boulangers, les charcutiers ; de petites filles envoyées en commission s'en vont serrant de grands pains sur leurs poitrines.

Puis les becs de gaz s'allument, les bastringues flambe à la file. Il y a un début d'« allumage ». Les pochards s'installent, en gesticulant, en criant des invitations.

La nuit au dehors est noire. Sous les platanes maigres, des femmes stationnent, se meuvent lentement, traînant leurs savates sur le sol glacé. « Autour d'elle (Gervaise)

(9) *Germinie Lacerteux*, pp. 214, 215.

les femmes muettes et noires sous les arbres voyageaient, enfermaient leur marche dans le va-et-vient régulier des bêtes en cage. Elles sortaient de l'ombre, avec une lenteur vague d'apparitions ; elles passaient dans le coup de lumière d'un bec de gaz, où leur masque blafard surgissait nettement ; et elles se noyaient de nouveau, reprises par l'ombre, balançant la raie blanche de leur jupon, retrouvant le charme frissonnant des ténèbres du troittoir. Des hommes se laissaient arrêter, causaient pour la blague, repartaient en rigolant. D'autres, discrets, effacés, s'éloignaient, à dix pas derrière une femme. Il y avait de gros murmures, des querelles à voix étouffées, des marchandages furieux, qui tombaient tout d'un coup à de grands silences. Et Gervaise, aussi loin qu'elle s'enfonçait, voyait s'espacer ces factions de femmes dans la nuit, comme si, d'un bout à l'autre des boulevards extérieurs, des femmes fussent plantées. Toujours, à vingt pas d'une autre, elle en apercevait une autre. La fille se perdait, Paris entier était gardé » (10).

Zola, comme toujours, voit immense. Si les Goncourt sont visionnaires quand il s'agit du milieu physique, Zola l'est aussi quand il s'agit du milieu humain. Ces femmes qui font le trottoir deviennent un bataillon, un cordon qui cerne Paris, qui guette et arrête tous les hommes qui voudraient échapper de la ville.

Malheureusement, arrivé à ce point d'hallucination, Zola ne peut pas s'empêcher de s'abandonner à son goût du mélodrame. Les Goncourt avaient montré leur Germinie abêtie, regardant fixement l'intérieur des marchands de vin, le comptoir qu'on lave, les sous qu'on compte, l'entonnoir qu'on récure. Zola, traitant le drame de l'ivrognerie, verse naturellement le contenu des bistros sur le boulevard. Ce sont des querelles, des batailles, des bandes qui braillent de sales chansons, des hoquets, des chutes sour-

(10) *L'Assommoir*, p. 436.

des, des vomissements. Et Zola termine : « Nom de Dieu, les couteaux sortaient des poches et la petite fête s'achevait dans le sang. Des femmes marchaient vite, des hommes rôdaient avec des yeux de loup, la nuit s'épaississait, gonflée d'abominations » (11).

**

A mesure que l'œuvre de Goncourt se poursuit, on peut tracer la diminution d'influence du milieu humain, l'apothéose du milieu physique.

Dans *Charles Demailly*, les milieux humains jouent un rôle considérable. Charles quitte le journalisme, indigne de son talent, sentant qu'une œuvre de pensée ne pourra jamais éclore dans ce milieu mesquin, où l'on est obligé de travailler au jour le jour. Il reconnaît parfaitement qu'un milieu intellectuel lui est nécessaire pour créer. Il écrit à son ami : « Il me faut, comme aux gens gras, un air vif, actif, un petit vent sec. J'aime comme la santé de mon esprit, comme le coup de fouet de mon travail, l'excitation et le stimulant de la société, société d'intelligence et de remueurs d'idées, s'entend » (12).

Germinie Lacerteux est une nature tendre tenaillée entre l'amour pour sa maîtresse et les tentations d'un quartier pourri et sordide. Ce quartier est présenté non seulement comme milieu physique, tel que nous l'avons vu dans la description du boulevard, mais comme milieu humain. C'est une population de domestiques, de femmes entretenues, de lorettes éhontées, comme Adèle, qui fréquente les militaires et qui se montre le lundi avec des bleus au visage. C'est Adèle qui entraînera Germinie à boire, prenant un vil plaisir à débaucher cette servante de femme honnête. Quand le quartier apprend que Germinie est l'amante de Jupillon, il se venge de l'ancien respect qu'il

(11) *L'Assommoir*, p. 440.

(12) *Charles Demailly*, p. 131.

lui avait porté. Les petits garçons ne la saluent plus, les hommes la tutoient du regard, les boutiquiers la font attendre et la servent mal. Cette attitude gouailleuse, cette sourde menace, ôtent le courage et l'orgueil à Germinie. Au dehors, elle se montre humble, honteuse, craintive. Mais sitôt qu'elle rentre dans l'appartement de Mademoiselle, elle se redresse. Dans l'atmosphère d'honnêteté qui émane de sa maîtresse, elle redevient tout de suite la bonne fidèle, bien tenue, honorable, qu'elle était auparavant. « En mettant les pieds sur le paillason de l'appartement de Mademoiselle de Verandeuil, en l'approchant, en se trouvant en face d'elle, elle prenait la parole, l'attitude même de certains plis de robe qui écartent d'une femme jusqu'à la pensée des approches de l'homme » (18).

Si *Germinie Lacerteux* est le chef-d'œuvre des Goncourt, c'est que c'est leur œuvre la moins maniérée, un roman où le milieu humain est en équilibre avec le milieu physique, où les choses n'ont pas encore pris cette fantastique domination sur l'esprit du personnage. Germinie garde encore des forces de résistance, une capacité de lutte contre le milieu matériel, le pouvoir de s'accrocher à une affection, à une influence humaine.

Le héros officiel de *Manette Salomon*, c'est Coriolis, homme sauvage, à la fois timide et orgueilleux. Il n'est disciple d'aucune école. Il est trop hautain, pour adhérer à aucune chapelle. Il ne subit l'influence d'aucune école, d'aucun groupe, d'aucun milieu humain. Il n'a pas besoin d'aérer ses idées comme Charles Demailly dans une société intelligente. Son seul stimulant, c'est la réalité physique. C'est la Turquie d'Asie-Mineure qui lui révèle sa voie de coloriste, qui lui fait comprendre qu'il y a un autre Orient que l'Orient bitumeux de Descamps. Puis à Paris, une nouvelle étape s'annonce. Coriolis cherche le sujet moderne, il arpente les rues de la capitale, croque les types, va à la

(13) *Germinie Lacerteux*, pp. 160, 161,

plage de Trouville, essaie de se rapprocher de toute réalité qui puisse lui suggérer un tableau et faire évoluer son talent.

Cependant, le personnage le plus sympathique de *Manette Salomon* est certainement Anatole. C'est un être unique chez les Goncourt. C'est un curieux parasite humain, qui ne possède pas de personnalité propre. Gavroche de Paris, il se métamorphose en bourgeois Barbisonnais, devient un habitué du débit de tabac, organise des combats de coqs, se constitue démonstrateur de la lanterne magique du charcutier. Plus tard, il fraye avec les agents, qui raffolent de ses charges et le traitent en enfant de troupe. Il fait de la gymnastique avec les pompiers. Il s'incrute chez un pharmacien, laisse assoupir sa verve dans la chaleur d'arrière-boutique. Il s'intéresse à la préparation médicamenteuse. Il sert les clients, il aide à panser les blessés.

Mais ces milieux, bourgeois, agents, pompiers, pharmacien, ne sont pas approfondis. Tout ce que nous savons de ces gens, c'est l'emploi de leurs loisirs en compagnie d'Anatole, et un aperçu du métier dans le cas du pharmacien et des agents.

Ce ne sont pas ces milieux humains qui s'imposent au lecteur et lui laissent un souvenir émerveillé. Ce sont les caravanes, la rentrée des troupeaux, le mouvement bigarré des villages de la Turquie d'Asie-Mineure ; c'est l'atelier de Coriolis avec son fouillis bizarre ; c'est la forêt de Fontainebleau, sous le soleil ardent, au crépuscule ; les gorges de Franchart, d'Apremont, la majesté du Bas-Bréau, l'éboulement catastrophique des rochers, qui ressemblent à un lit desséché d'océan, et qui prennent les formes effarantes de monstres préhistoriques. C'est une pluie de printemps au Palais-Royal, voilant la place de cristal ; c'est un retour de canotage : la lune semble suivre le canot, éclaboussant de gouttes d'éclairs et d'argent un jonc, une petite anse de rivière, un tronc mort, une

racine. Dans le ciel bleu les étoiles font un fourmillement de fleurs de feu. On n'entend que le clapotis de l'eau, l'égouttement des avirons, comme une mélancolique musique de soupirs où tomberaient des larmes. Ce qui impressionne dans *Manette Salomon*, c'est le bois de Boulogne au clair de lune, avec ses bouleaux argentés ; une vieille estacade pourrie au bout de l'île Saint-Louis, où va pêcher Anatole et qui fait songer à une forêt dont l'incendie aurait été noyé dans l'eau ; c'est le Jardin des Plantes, une rue derrière Saint-Gervais, la Seine la nuit.

C'est à cette époque, qu'on peut appliquer aux Goncourt la remarque de Jules Lemaître : « Au fond, ils n'aiment pas raconter, ils ne peuvent souffrir le labeur d'un récit suivi, avec des passages nécessairement plus éteints, des transitions d'un épisode à l'autre. Leur sensibilité de névropathes n'admet que ce qui l'émeut ; il ne faut à leur besoin d'impressions fines ou violentes que des tableaux de plus en plus brillants et vibrants » (14). Les Goncourt admettent parfaitement ce besoin d'émotions, ils en font la justification de leur procédé de non-composition. Edmond écrit dans le *Journal* : « La description matérielle des choses et des lieux n'est point dans le roman tel que nous le comprenons, la description pour la description. Elle est le moyen de transporter le lecteur dans un certain milieu favorable à l'émotion morale qui doit jaillir de ces choses et de ces lieux » (15).

C'est ainsi que les frères font défiler devant nous tout ce qui est susceptible de déclencher une sensation, de pénétrer l'optique et la sensibilité de l'homme. Le milieu s'agrandit, devient quelque chose de très vaste, de très général. Ce n'est plus ce qui est constamment autour de l'homme, c'est tout ce que le hasard place sur son chemin : ce qu'il voit au cours d'une promenade, d'une excursion, d'une villégiature, d'une visite, d'un voyage. C'est tout ce qui existe en dehors de l'homme.

(14) Jules LEMAITRE : *Les Contemporains* III, p. 52.

(15) *Journal*, II, p. 281.

Le terme de l'art Goncourt, c'est *Madame Gervaisais*. Cet ouvrage ne renferme plus d'intrigue. Il n'est qu'une suite de descriptions de Rome, un album d'esquisses : les monuments historiques, le marché aux fleurs, les marchands de curiosités, Saint-Pierre, Gesù, la Via Appia, les statues, la place Saint-Pierre, le carnaval, les églises illuminées de cierges, la Villa Borghèse, Castel-Gandolfo, la campagne romaine, les musées, la villa Pamphili. Jules, parlant du roman, écrit : « Deux ans de travail — étude à Rome — histoire d'une âme, d'une intelligence de femme dans ce décor — l'intérêt d'une étude psychologique relevée par le pittoresque et la grandeur des milieux. La Rome antique et la Rome moderne — la Via Appia à côté de la Villa Borghèse — (16). On se demande si ce pittoresque qui devait simplement relever l'étude psychologique ne l'a pas entièrement engloutie, et si les auteurs ne se sont pas laissés entraîner hors du sujet central par « la grandeur des milieux ».

Madame Gervaisais est une Parisienne convertie au catholicisme par la Ville Eternelle, qui était alors la capitale religieuse. « A l'époque déjà lointaine », écrit Delzant en 1889, « où Madame Gervaisais venait s'installer devant la Vasque de DERNON, place d'Espagne, la ville des papes avait la majesté d'un sanctuaire... Rome était demeuré le contraire des autres capitales, sans commerce et sans bruit, De rares passants se coulaient discrètement le long des murailles de ses palais. L'herbe croissait dans les rues, les troittoirs du Corso étaient pavés avec des fragments de statues et d'inscriptions antiques. Le soir, Rome s'endormait au soleil couchant, il n'y avait que trois réverbères à l'huile sur la place Navon, et le mot de gaz n'avait pas d'équivalent connu en italien. Aux grands jours, le pape officiait lui-même sous le baldaquin de Saint-Pierre (17).

Cependant, malgré toute l'attirance qu'une ville si pai-

(16) Jules de GONCOURT, *Lettres*, p. 298.

(17) A. DELZANT : *Les Goncourt*, pp. 152, 153.

sible pourrait avoir sur l'esprit d'une femme sensible et malade, on ne s'attend pas à son extraordinaire invasion chez la Française. Les Goncourt nous la donnent comme une femme tout à fait maîtresse d'elle-même, habituée à s'analyser, à se disséquer. « Différente de la plupart des hommes et des femmes dont l'attention s'échappe autour des objets extérieurs, elle apportait à cette analyse un don personnel, la perception d'un sens intime, infiniment délicat, exercé à suivre en elle l'action pensante, la série des impressions des opérations intellectuelles, des déterminations volontaires, de toutes ces modifications qui sont les faits de la conscience » (18). Cette femme est donc préservée de toute intrusion des choses dans son esprit. Elle possède de plus un caractère viril, est philosophe et méprise le côté spectacle du catholicisme. Madame Gervaisais représente le point limite de la sensibilité du personnage Goncourt à l'égard du milieu. Même une personne qui a reçu un fort entraînement intellectuel, qui contrôle ses impressions, qui se méfie de ses sensations, qui possède une règle de conduite, une solide culture, ne peut résister à l'enlacement de la réalité environnante.

Madame Gervaisais ne sera pas conquise au culte par une personne, l'exemple d'une vie de dévouement, d'un ami, l'exposé d'une doctrine catholique, une grande pitié ou une grande angoisse devant la souffrance humaine. Le milieu humain ne joue qu'un rôle insignifiant dans sa conversion : les prêtres n'interviendront que lorsque la pénitente aura déjà été assouplie par la ville. Madame Gervaisais est conquise non par le catholicisme mais par l'art catholique.

Le magnifique spectacle du Dimanche des Rameaux la trouble et l'impressionne, cette procession de toute la cour de l'Eglise allant recevoir des mains du Saint Père les rameaux bénis : « Merveilleuse mise en scène, admirable coup de théâtre de la liturgie, chef-d'œuvre du triomphal

(18) *Madame Gervaisais*, pp. 43, 44.

spectacle religieux du XVI^m^e siècle, de son génie d'art catholique, de toutes ses grandes mains d'artistes et de ses peintres inventant le dessin, l'ordonnance, l'arrangement, la composition et la symétrie des poses, le pyramidement des groupes, la beauté du décor vivant, étageant tous ces figurants magnifiques, en camail d'hermine, en surplis de dentelles, ruisselant de brocart et de soie, portant l'or pâle de leurs palmes tremblantes sur le cramoisi des fonds, sur les harmonies, et les splendeurs sourdes d'un colossal Titien » (19).

Comme Marthe dans *La Conquête de Plassans*, Madame Gervaisais commence à s'attarder dans les églises à cause du bien-être tout physique qu'elle y goûte. Elle y reste attachée par l'amour de la pierre, du marbre aux lumières glissantes, aux couleurs doucement roses et vertes. A l'église de Gésù, elle s'abandonne à l'art jésuite, « épandu et fondu comme la caresse d'une main sensuelle, dans le travail maginifique du décor et l'adoration de la richesse des choses » (20). Elle s'absorbe dans la contemplation de cette voûte où est peinte l'Apothéose des Elus dans des frémissements d'ailes et de nuages enflammés. Elle se laisse envahir par les statues, l'or orfévré, les sculptures. Elle glisse dans une adoration irréfléchie, « née et développée en elle par la prise de tous les sens de l'âme » (21).

L'art catholique fait appel en effet non seulement au sens de la vue de Madame Gervaisais, mais aussi à son sens de l'ouïe. Lors du Dimanche des Rameaux, elle est subitement remuée par le plain-chant de la dramatique passion de Jésus-Christ. Un souvenir douloureux s'éveille en elle, le souvenir de son mariage malheureux, de ses souffrances et de ses déceptions de mère. L'évocation de ces états successifs l'aide à la compréhension du *Miserere*

(19) *Madame Gervaisais*, pp. 77, 78.

(20) *Madame Gervaisais*, p. 148.

(21) *Idem*, p. 151.

de la Chapelle Sixtine. Les voix d'airain, les voix flûtées, étranges et troublantes, attaquent ses nerfs par leurs sons surnaturels. C'est un grand ébranlement de tout son être, le réveil de sa sensibilité féminine. Sabatier commente ainsi le sens musical des Goncourt : « Pour eux, la musique est une préparation à l'amour sacré ou profane, comme c'est un moyen d'évoquer des souvenirs, rien de plus : ce qui se comprend, lorsqu'on sait qu'ils n'étaient pas musiciens, et qu'ils n'avaient qu'à un degré très faible le sens de la musique » (22).

La fréquentation du salon de la princesse Liverani aurait pu avoir une action définitive sur la personnalité de Madame Gervaisais, l'amener à sentir le vide de sa vie émotive, à se rendre compte que l'amour de son enfant ne lui suffit pas. Dans le salon de la princesse, on ne s'occupe que d'intrigues et de casuistique amoureuses. Mais Madame Gervaisais, si désarmée devant une église ou un paysage, garde tout son sang-froid, toute la possession de ses facultés, quand il s'agit du milieu social. Elle méprise l'ignorance de la princesse, son flottement d'idées.

Seule la comtesse russe Lomanossow, qui va prononcer des vœux, ajoute une influence spirituelle, humaine, à l'œuvre de Rome. Et encore son intervention a lieu assez tard, quand l'atmosphère de la ville a presque complété la transformation de la Parisienne.

Rome a écrasé sa pensée, attendri son cœur, détruit son orgueil. Rome a pris possession d'elle. La femme est domptée. Toutes les luttes pour se reprendre, pour raisonner sa foi, la livrent plus épuisée, plus soumise, au milieu triomphant. Rome s'impose par la majesté sacrée de son nom seul. Avec ses monuments, ses souvenirs, ses églises aussi nombreuses que les jours de l'année, ses ruelles en escalier prie-dieu, ses *funzione* religieuses et quotidiennes, ses communions générales, ses bénédictions de gens et de bête-

(22) P. SABATIER : *L'Esthétique des Goncourt*, p. 259.

tes, ses conférences religieuses, ses chemins de croix, ses processions, ses expositions de Saint-Sacrement, Rome est l'endroit où la piété fermente comme la nature sous les tropiques. Tout le spectacle de ses rues ramène la pensée à la religion : les tombes des martyrs, la Sainte Eucharistie portée publiquement à domicile, l'*invito sacro* collé sur un bout d'arc antique, le peuple de prêtres et de moines, les pauvres qui mendient au nom de Jésus-Christ, de la Sainte-Vierge et des âmes du Purgatoire. Une odeur d'encens flotte dans l'air sans cesse remué des appels des cloches.

« Tout s'y rencontre pour vaincre et conquérir une âme par l'obsession, la persécution, la conspiration naturelle des choses environnantes ; tout y est rassemblé pour mettre un cœur près de la conversation, par la perpétuité, la succession ininterrompue des atteintes, des impressions, des sensations, et accomplir en lui à la fin ce fréquent miracle du pavé de la Ville Eternelle, le miracle d'un chemin de Damas où les esprits les plus forts d'hommes ou de femmes, terrassés, tombent à genoux » (28).

Martino commente ce passage ainsi : « Tout s'y rencontre », affirment les auteurs, « pour vaincre et conquérir une âme par l'obsession, la persécution, la conspiration naturelle des choses environnantes... ». Et c'est possible, mais on ne se représente guère comment la vision du Forum, au clair de lune, prédispose Madame Gervaisais à l'extase religieuse ; on a besoin de quelque complaisance pour admettre que la visite de la villa Pamphili la conduit à une délivrance de ses idées, un « paresseux lazaronisme de l'âme ». Ces descriptions sont surtout, pour les Goncourt, l'occasion de revivre avec art leurs propres sensations, mais il suffit pour la théorie, que quelques-unes d'entre elles soient vraiment dirigées à montrer l'influence déterminante des choses sur les gens, et que par-

tout ailleurs ce souci d'expliquer se manifeste, ne fût-ce que par une phrase de conclusion » (24).

En effet, on ne sent pas dans cette suite de scènes de Rome ce système réfléchi et fatal qui caractérise les milieux de Flaubert. Les Goncourt n'éliminent pas comme lui tout ce qui ne sert pas à montrer la cause d'un effet. Les tableaux se succèdent au gré du caprice des romanciers, sans que le lecteur en voie l'absolue nécessité. Ils ne contribuent pas tous à l'effet final de conversion, ils ne poussent pas toujours dans le même sens, ils ne tendent pas vers un but fixe.

Le milieu ne se présente pas non plus comme chez Zola, toujours sous le même aspect : le Voreux, accroupi comme une bête mauvaise, engloutissant éternellement les mineurs ; les Halles, ventre géant dont les puanteurs écœurent sans cesse le maigre Florent. Rome est tantôt la simple Rome des touristes, avec ses fontaines, ses fleurs, son peuple bon enfant, tantôt la Rome des artistes, des historiens, des archéologues, avec ses musées, ses statues, ses tombeaux, ses inscriptions, ses arcs de triomphe.

Rome n'a pas un message insistant, interchangeable, qui à force de répétition, finit par percer la résistance du personnage, par s'intégrer dans son esprit.

Cependant, quoique Rome ne soit pas toujours la Rome catholique, elle l'est assez souvent pour briser totalement la volonté de Madame Gervaisais, trop faible pour tenir tête au terrible pouvoir, à l'étendue immense, à la pression partout répandue d'une chose. On sent déjà, dans cette vision de Rome, un acheminement vers l'agrandissement épique du milieu des *Rougon-Macquart*.

(24) P. MARTINO : *Le roman réaliste sous le Second Empire*, p. 252.

LE MILIEU CHEZ ZOLA

INTRODUCTION

Des quatre romanciers que nous étudions, c'est Zola qui a attribué la plus grosse importance, le plus grand déterminisme, au milieu. Deux facteurs ont contribué à ce résultat : son entraînement de journaliste et les influences de Taine et Claude Bernard.

En 1865, Zola écrit au *Petit Journal*. Ce sont ces débuts dans le journalisme, auquel il sera mêlé jusqu'en 1881, époque où il cesse toute collaboration régulière. Il place des articles dans divers périodiques, mais ses plus brillantes collaborations sont à l'*Événement*, dont Villemessant était le Directeur et où il est chargé d'un courrier littéraire sous la rubrique : « Livres d'aujourd'hui et de demain », courrier dans lequel il analyse les ouvrages prêts à paraître, non sans agrémente sa critique de quelques indiscretions sur l'auteur. C'est dans *L'Événement* également que Zola fait paraître ses *Salons*. Pendant la guerre, il écrit des chroniques parlementaires pour *La Cloche* : « *Les Lettres de Bordeaux* », puis « *Les Lettres de Versailles* ». Grâce aux sollicitations de Tourgeneff, il obtient la correspondance du *Messenger de l'Europe*, dans lequel il publie ses manifestes sur le *Roman expérimental*, *Le naturalisme au théâtre*, etc.

Malgré l'irrégularité de sa copie, sa façon de considérer le métier d'abord comme un gagne-pain, ensuite com-

me un puissant instrument de propagande, Zola doit être compté parmi les professionnels du journal. Il y est resté beaucoup plus longtemps que les frères Goncourt ; il aimait le journalisme. Ce métier n'a pas manqué d'exercer une influence importante sur la méthode de travail du futur auteur des Rougon-Macquart. Les interviews, les compte-rendus, la nécessité de se transporter sur les lieux, le reportage sur place, l'enquête composée d'expériences personnelles, l'habitude de prendre des notes rapides — voilà déjà toute une école d'entraînement pour la méthode expérimentale.

Maupassant remarque que « Zola, qui bataille avec acharnement en faveur de la vérité observée, vit très retiré, ne sort jamais, ignore le monde » (1). Alors que fait-il ? Romancier, il continue à faire des reportages. Pour poser la figure de Nana, il confesse un ancien viveur, questionne ses amis, va aux Variétés avec Ludovic Halévy, assiste à un souper chez des demi-mondaines. Pour décrire les voitures de *La Curée*, il interroge trois grands carrossiers ; pour parler correctement de la serre, il obtient l'autorisation de visiter la serre du Jardin des Plantes, où il passe un après-midi à prendre des notes. Il a systématiquement recours aux informateurs, demandant conseil à Chauchard, pour *Au Bonheur des Dames* (Le Louvre), à Edmond Perrier, directeur du Muséum d'Histoire naturelle, pour la *Joie de Vivre*, à l'architecte Frantz Jourdain pour *Le Rêve*, à l'ingénieur Dormoy pour *Germinal*, au docteur Maurice de Fleury, pour *Le Docteur Pascal*. Pour *La Terre*, il s'en va à Chartres interviewer Noël Parfait, député ; il se renseigne également auprès d'Elie Cassé, spécialiste des questions agraires, et auprès de Gabriel Thyébaud, grand conseiller juridique des Rougon-Macquart. Avant d'aborder *Germinal*, il séjourne six mois dans le Nord de la France, assiste à des réunions politiques, des-

(1) Guy de MAUPASSANT : *Zola* (Revue politique et littéraire, 10 mars 1883, p. 292.

ce dans une fosse de la Compagnie des Mines d'Anzin. Comme préparatif à *La Bête Humaine*, il demande à la Compagnie des Chemins de Fer de l'Ouest, l'autorisation de visiter un dépôt et d'accomplir le trajet Paris-Mantes aller et retour, sur une locomotive.

Cette documentation, malgré les bonnes intentions de l'auteur, se ressent parfois de son origine journalistique et tend à devenir hâtive et superficielle. Zola « est descendu dans une mine », remarque René Doumic, « il a conduit une locomotive, mais il se doute peu de cette lente, patiente et minutieuse observation, la seule dont s'accommode la science » (2).

En même temps que Zola s'initie au journalisme, il commence à lire Taine, dont les écrits sur le roman lui suggèrent une autre application de la technique journalistique. Taine pose le principe, Zola était déjà en possession de la pratique. Taine avait dit en effet, en 1861 : « Je pense que tout homme cultivé et intelligent, en ramassant son expérience, peut faire un ou deux bons romans, parce qu'en somme, un roman n'est qu'un amas d'expériences » (3). Zola s'arrange pour provoquer les expériences qu'il n'a pas faites naturellement.

Taine approuve lui aussi le procédé de l'enquête, mais tout en exigeant une exactitude scientifique dans son accomplissement. Parlant de la critique et du roman, il écrit : « Si le roman s'emploie à montrer ce que nous sommes, la critique s'emploie à montrer ce que nous avons été. L'un et l'autre sont maintenant une grande enquête sur l'homme, sur toutes les variétés, toutes les situations, toutes les floraisons, toutes les dégénérescences de la nature humaine. Par leur sérieux, par leur méthode, par leur exacti-

(2) René DOUMIC dans *le Correspondant*, 1890, p. 159, cité par S. D. BROWN. *La peinture des métiers et des mœurs professionnelles dans le roman de Zola*, p. 43.

(3 et 4) H. TAINÉ : *Le roman et les romanciers*, *La Revue des deux Mondes*, pp. 914-57, cité par P. MARTINO : *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, pp. 217-218.

tude rigoureuse, par leurs avenir et leurs espérances, tous deux s'approchent de la science » (4).

Dans l'article intitulé *La formule critique appliquée au roman*, on entend un écho fidèle des paroles du maître : « Donc, pour me résumer, le romancier et le critique partent aujourd'hui du même point, le milieu exact et le document humain pris sur nature, et ils emploient ensuite la même méthode pour arriver à la connaissance et à l'explication, d'un côté de l'œuvre écrite d'un homme, de l'autre des actes d'une personnage, l'œuvre écrite et les actes étant considérés comme étant les produits de la machine humaine, soumise à certaines influences » (5).

Goncourt déjà, dans sa préface aux *Frères Zemganno*, avait donné l'importance d'une esthétique nouvelle aux « documents humains ». « Donc ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinevements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains* » (6).

Zola, fort comme Goncourt de l'évangile de Taine, déclare à son tour que le roman doit être le produit d'un classement de notes. Il repousse avec mépris les conteurs, qui utilisent leur imagination pour inventer des complications invraisemblables. Il leur donne ce conseil : « Prenez au contraire des faits vrais que vous avez observés autour de vous, classez-les d'après un ordre logique, comblez les trous par l'intuition, obtenez ce merveilleux résultat de donner la vie à des documents humains, une vie propre et complète, adaptée au milieu, et vous aurez exercé dans un ordre supérieur vos facultés d'imaginer » (7).

Quand on proteste contre la sombre peinture de la clas-

(5) *Le Roman Expérimental*, p. 182.

(6) Préface aux *Frères Zemganno*, p. 11.

(7) *Le Roman Expérimental*, p. 212.

se ouvrière dans *L'Assommoir*, Zola renvoie ses critiques à ses « documents humains », aux patients des hôpitaux. Quand Francis Magnard, dans son compte-rendu de *Germinal* au *Figaro*, loue l'écrivain en Zola, mais conteste l'exactitude de ses documents, Zola est blessé à fond. C'est toute sa méthode qui est en jeu. Il maintient fièrement que les mœurs des mineurs sont telles qu'il les a décrites. Et il lance ce défi : « Qu'on veuille bien consulter les statistiques, se renseigner sur les lieux, et l'on verra si j'ai menti » (8).

L'histoire de la littérature anglaise a exercé une influence capitale sur l'esprit de Zola. Il prend le « slogan » de la préface de cette étude pour l'inscrire en tête de sa *Thérèse Raquin* : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre ». Il a déclaré à Louis Trébor, dans une interview pour le *Figaro* du 8 mars, 1893 : « J'ai subi trois influences, celle de Musset, celle de Flaubert, celle de Taine. C'est vers l'âge de vingt-cinq ans que j'ai lu ce dernier, et, en le lisant, le théoricien, le positiviste qui est en moi s'est développé. Je puis dire que j'ai utilisé dans mes livres sa théorie sur l'hérédité et sur les milieux, je l'ai appliquée dans le roman » (9).

En ce qui concerne l'hérédité, Zola s'appuie sur « *La physiologie des passions* », du Dr Letourneau, et *L'Hérédité naturelle*, du Dr Lucas. Martineau a spécifié : « Ces deux ouvrages n'ont point d'ailleurs une valeur scientifique bien grande. Celui de Letourneau est très ignoré aujourd'hui (Martineau écrit en 1905) ; et si celui de Lucas est assez souvent cité, il le doit aux faits rapportés par lui, qui sont nombreux et généralement exacts, et non point à sa doctrine, qui ne peut être admise, surtout en ce qui touche sa prétendue loi de l'hérédité » (10).

Léon Deffoux, écrivant en 1931, constate que la scien-

(8) *Corr.* 1872-1902. Lettre du 4 avril 1885. p. 639

(9) Henri MARTINEAU : *Le roman scientifique d'Emile Zola*, p. 75.

(10) *Idem.*, p. 50.

ce tend de plus en plus à restreindre le rôle de l'hérédité : « Si l'on met à part certaines zones, aujourd'hui assez nettement définies et presque complètement explorées, l'hérédité syphilitique par exemple, il faut avouer que dans tous les autres domaines, tant psychologiques que physiologiques, la science médicale n'a rien apporté de précis. Tout au plus, les résultats négatifs obtenus ont-ils permis de restreindre considérablement le rôle de l'hérédité dans la plupart des affections et donné à ce phénomène, un caractère de prédisposition à cause d'un « terrain » favorable ou défavorable plutôt que d'en faire une loi inéluctable » (11).

L'arbre généalogique de Zola est donc poussé dans un terrain pourri. Néanmoins, Zola le montre avec orgueil et réussit grâce aux théories de Letourneau et Lucas, qui d'ailleurs n'entravent nullement ses fantaisies d'auteur, à créer une race d'êtres anormaux auxquels il inflige toutes les tares, et qui finissent névropathes, ivrognes, aliénés, suicidés, meurtriers, lesbiennes et pédérastes.

« Je vais prendre une famille », s'écrie le Sandoz-Zola de *L'Œuvre*, « et j'en étudierai les membres, un à un, d'où ils viennent, où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres : enfin une humanité en petit, la façon dont l'humanité pousse et se comporte... D'autre part, je mettrai mes bonshommes dans une période historique déterminée, ce qui me donnera le milieu et les circonstances, un morceau d'histoire... » (12).

Il choisira le Second Empire, période de sa jeunesse, sa propre époque. Là les exigences de la documentation s'accordent avec ses anciennes aspirations poétiques. Dans les lettres de l'adolescence, on trouve à plusieurs reprises des invocations à la poésie du XIX^me siècle, à sa grande recherche de la vérité par la science. Le jeune hom-

(11) LÉON DEFFOUX : *La Publication de l'Assommoir*, p. 16.

(12) *L'Œuvre*, p. 210.

me trouve que ce qui caractérise le siècle, c'est « une fougue, une activité dévorante, activité dans les sciences, activité dans le commerce, dans les arts, partout : les chemins de fer, l'électricité appliquée à la télégraphie, la vapeur faisant mouvoir les navires, l'aérostate s'élevant dans les airs » (13).

Zola rêve de devenir le poète de 1851 : « Les mœurs qu'il a mises sous nos yeux », dit Dessignolle de Zola, « ne sont pas celles de l'humanité dans l'intimité de son être, mais de l'humanité qui passe avec les siècles, en se transformant, suivant les circonstances et les progrès de la civilisation, de l'humanité de son temps » (14).

Plus tard, la lecture de *L'introduction à la Médecine expérimentale*, de Claude Bernard, se joindra à l'influence de Taine, raffermira, confirmera les principes déterministes de l'illustre critique. Zola avait déjà inscrit en tête de *Thérèse Raquin* le slogan que Taine avait lancé dans sa préface à *L'Histoire de la littérature anglaise* : « le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre ».

Claude Bernard à son tour pose cet axiome :

« Chez les êtres vivants aussi bien que dans les corps bruts, les conditions d'existence de tout phénomène sont déterminées d'une façon absolue » (15).

Il constate lui aussi que les principes des sciences biologiques ne diffèrent nullement des sciences physico-chimiques. Il dit des vitalistes : « ils considèrent la vie comme une influence mystérieuse et surnaturelle, qui agit arbitrairement en s'affranchissant de tout déterminisme, et ils taxent de matérialistes tous ceux qui font des efforts pour ramener les phénomènes vitaux à des conditions organiques et physico-chimiques déterminées (16).

On verra combien cette idée est entrée profondément dans l'esprit de Zola par cette citation de *l'Œuvre* :

(13) *Corr.* 1858-1871, p. 84, lettre du 2 juin 1860.

(14) H. DESSIGNOLLE : *La question sociale dans Zola*, p. 95.

(15) Cité par Zola : *Le Roman Expérimental*, p. 21.

(16) *Idem.*, p. 21.

« Hein ? étudier l'homme tel qu'il est, non pas le pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... N'est-ce pas une farce que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau, sous le prétexte que le cerveau est l'organe noble ?... La pensée, la pensée, eh, tonnerre de Dieu ! La pensée est le produit du corps entier. Faites donc penser un cerveau tout seul, voyez donc ce que devient la noblesse du cerveau, quand le ventre est malade » (17).

Cette structure physique de l'homme, c'est ce que Claude Bernard nomme le milieu intérieur ou intra-organique. C'est sa complexité chez l'homme qui rend l'expérimentation si délicate. Cette opération est pourtant possible. Et Zola, ravi de cette découverte, invente la théorie du romancier expérimentateur.

Dès le début du *Roman expérimental*, Zola avait déclaré : « Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier » pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique » (18).

Partant de ce principe, il soutient que les romanciers, les hommes d'imagination, peuvent « expérimenter » sur les êtres vivants avec la même exactitude que les hommes de sciences, en tenant compte, comme ceux-ci, d'abord de l'influence du milieu intra-organique, c'est-à-dire de l'hérédité, et ensuite du milieu cosmique extérieur. Et il énonce fièrement : « Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social » (19).

Le romancier est censé partir du même point que le savant avec une idée *a priori* (le tempérament de son personnage), il s'écarte seulement du savant s'il conduit l'expérience à bout sans vérifier les résultats. Zola ne paraît

(17) *L'Œuvre*, p. 209.

(18) *Le Roman Expérimental*, p. 11.

(19) *Idem.*, p. 28.

pas du tout se rendre compte que le romancier ne peut pas vérifier ses conclusions, puisqu'elles ne sont que fictions inventées pour servir ses intentions artistiques. On comprend un peu l'ahurissement et le mépris de Flaubert quand il écrivait à Guy de Maupassant, après la lecture de l'exposé de Zola : « Oui, j'ai lu la brochure de Zola. C'est énorme. Quand il aura donné une définition du Naturalisme, je serai peut-être Naturaliste. Mais d'ici là, moi pas comprendre » (20).

Il y a longtemps qu'on a exposé la naïveté de l'« expérimentation » de Zola, et son ignorance fondamentale en matière scientifique. Il changeait les hypothèses des écrivains qu'il avait lus mais mal digérés en certitudes : il affirmait des faits sur trop peu de recherches ; il s'acharnait sur les cas exceptionnels plutôt que sur les généralités.

Malgré tout, ses prétentions scientifiques l'ont amené à approfondir le milieu plus que n'importe lequel de ses devanciers, puisque c'est de son influence que dépendent ses « expériences ». L'intrigue de ses romans le préoccupait fort peu ; plus elle était simple, plus elle lui plaisait. Son grand souci était la présentation véridique d'un certain milieu dans toute sa force, dans toutes ses ramifications, car pour lui, « le déterminisme domine tout » (21).

(20) FLAUBERT : *Corr* IV, p. 324. Lettre datée Croisset 1879.

(21) *Le Roman Expérimental*, p. 23.

CHAPITRE PREMIER

LE MILIEU EXTÉRIEUR CHEZ ZOLA

Zola a passé sa jeunesse à Aix. Là, accompagné de son cher Cézanne et Baille, il fait de longues randonnées dans les garrigues embaumées de thym, des parties de pêche et de nage dans la rivière. Lorsqu'il vient habiter Paris, il souffre cruellement d'être enfermé dans un bureau des Docks. La nostalgie du grand air le possède. Les jours de congé, il s'empresse de fuir la ville, et y revient épanoui avec un bouquet de bleuets. Il écrit à Cézanne : « Lorsque, courbé sur mon pupitre, écrivant sans savoir ce que j'écris, je dors tout éveillé, comme abruti, soudain parfois un frais souvenir passe dans mon esprit, une de nos joyeuses parties, un des sites que nous affectionnions, et mon cœur se serre affreusement. Je lève la tête, et je vois la triste réalité ; la chambre poudreuse, encombrée de vieilles pape-rasses, peuplée par un monde de commis stupides pour la plupart ; j'entends le monotone grincement des plumes, des mots stridents, des termes bizarres pour moi ; et là, sur la vitre, comme pour me railler, les rayons de soleil viennent se jouer et m'annoncer qu'au dehors la nature est en fête, que les oiseaux ont des chants mélodieux, les fleurs des parfums enivrants » (1).

Ces transports, Zola les a exprimés non seulement dans

(1) *Corr.* 1858-1871, p. 63-64. Lettre du 26 avril 1860.

ses lettres, mais aussi dans ses œuvres de début. Nourri de souvenirs que n'avaient pas ses confrères parisiens, il continue dans la description de la nature l'extatisme qu'ont inauguré les Goncourt. Comme eux, il ouvre tout grand ses romans à la nature, se livre à la volupté de la décrire, non pas en peintre refoulé, mais en poète. Comme les Goncourt, il doue sa nature d'une personnalité, d'une volonté, mais son tempérament ardent lui fait voir une nature tout autre que la nature délicate et sensible des frères. Qu'on compare par exemple les bouquets que Madame Gervaisais rapporte de ses promenades à Rome avec les roses du Paradou. Les frères, ces deux exquis amateurs de beauté, considèrent la fleur comme une chose éthérée, suave, délicate par excellence. Quand ils la décrivent, c'est comme s'ils la prenaient doucement à deux mains, tel un visage à caresser. Ils contemplent avec reconnaissance un camélia luisant et verni, une rose « aux bords défaillants, au cœur de soufre, où semble extravasée une goutte de sang » (2), et ils jouissent avec une fine volupté de « sa vie légère et tendre », de « l'immatérialité de ses couleurs de jour et de ciel » (3).

Rien de cette immatérialité chez Zola. Les roses pour lui sont des femmes passionnées qui attendent l'amour. Elles sont plus pâles que « la blancheur chaude d'un genou entrevu », ou franches comme « du sang sous du satin, des épaules nues, des hanches nues, tout le nu de la femme caressé de lumière » ; ou bien lie de vin, d'une passion saignante. Chacune a son épanouissement, sa façon d'aimer. Les unes entrebaillement timidement leurs boutons ; d'autres, au corset délacé, folles de désir, offrent leur poitrine haletante. Il y en avait de petites alertes, gaies, s'en allant à la file, la cocarde au bonnet ; d'énormes, crevant d'appas, avec des rondeurs de sultanes engraisées ; d'effrontées, l'air fille, d'un débraillé coquet, étalant des pétales blanchies de poudre de riz ; d'honnêtes décolletées en

(2) *Madame Gervaisais*, p. 35.

(3) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 173.

bourgeoises correctes ; d'aristocratiques, d'une élégance souple, d'une originalité permise, inventant des déshabillés ».

Certes les Goncourt, même en humanisant la nature, n'auraient jamais dit d'une rose : « elle a l'air fille ». Leur panthéisme est plus fait d'attendrissement et d'appréciation esthétique que de passion. D'ailleurs, jamais ils ne personnifient directement la nature. Jamais ils ne nous disent que la Bièvre est une pauvre femme qui devrait être belle et gaie, mais que déflorent la saleté, les exigences pratiques d'une vie de travail. Jamais ils ne nous disent que les arbres des gorges d'Apremont sont des âmes en pénitence. Tout l'art des Goncourt est un art de suggestion.

Cette nature de Zola, à la santé épanouie, voluptueuse, troublante, leur aurait répugné par sa sensualité trop grossière. Ils auraient reculé, intimidés, devant cette chevelure de fleurs du Paradou, dont les mèches s'échappent de toutes parts, et qui, telle Nana se renversant pour s'admirer nue dans la glace, fait songer à quelque fille géante pâmée au loin sur les reins, renversant la tête dans un spasme de passion, dans un ruissellement de crins superbes, étalés comme une mare de parfums » (4).

Le comble de l'hallucination dans cette curieuse manière de voir chez Zola, est la serre dans *La Curée*. Plus acharnées même que les fleurs de l'Eden moderne, les feuilles des Bégonia et des Caladium ont « des rondeurs de hanches et de genoux, vautrés à terre, sous la brutalité des caresses sanglantes » (5). Les jets souples des Vanilles, des Conques de Levant, sont « les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses. Ces bras sans fin pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient comme pour le rut d'une foule » (6).

(4) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 181.

(5-6) *La Curée*, pp. 210 et 211.

Il faut évidemment une imagination singulière, un lyrisme bizarre pour voir dans l'arrangement symétrique des plantes et des arbustes d'une serre une débauche de feuilles d'une impudique nudité, dans l'emmêlement de leurs branches une concupiscence furieuse.

Cette nature frémissante de désir a même une odeur de femme amoureuse. Les orchidées parfument comme des encensoirs, les bouches tigrées des Stanhopéa ont une « haleine forte et amère de convalescent » (7). Mais l'odeur qui domine, où se fondent tous ces vagues soupirs, c'est « une odeur humaine, une odeur d'amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée, quand il enfouissait sa tête au milieu de ses cheveux dénoués » (8).

Evidemment Zola n'est pas le premier romancier à associer les parfums à la nature, mais cette « odographie » et surtout cette « odographie » excitante, n'est pas la caractéristique saillante de leur milieu extérieur. « Il faut remarquer en littérature naturaliste », écrivent Berriat et Heimann, « que dans presque toute topographie les odeurs émanant des lieux décrits tiennent une très large place » (9).

Balzac avait fait jouer un certain rôle aux parfums dans *Le Lys dans la Vallée*. Félix, par une ruse d'amoureux, avait mêlé aux bouquets qu'il destinait à la comtesse une petite fleur odorante qui communique à tous les êtres l'ivresse de la fécondation et qui « remue au fond de votre cœur les roses en bouton que la pudeur y écrase » (10). Un jour la comtesse ne saura plus écraser ces boutons. Faible, malade, regrettant sa vie de sacrifices, elle ne saura plus opposer les conventions du devoir aux impulsions de la nature : son docteur fait enlever les fleurs de sa chambre, car « les amours de la terre, les fêtes de la fécondation, les caresses des plantes, l'avaient enivrée de leurs parfums... » (11). Cependant la nature du *Lys dans*

(7) *La Curée*, p. 211.

(8) *La Curée*, pp. 211, 212.

(9) Camille BERRIAT et Albert HEIMANN : *Petit Traité de littérature naturaliste d'après les maîtres*, p. 76.

(10 et 11) *Le Lys dans la Vallée*, pp. 131 et 352; 353.

la Vallée, nature idéalisée, est une exception dans la *Comédie Humaine*.

Les Goncourt s'occupent principalement du coloris.

La notation des bruits est bien plus typique du milieu extérieur de Flaubert que la notation des parfums. Quand Emma se souvient des Bertaux, elle évoque le hennissement des poulains, les abeilles qui frappaient contre sa fenêtre. Dans les champs, elle écoute le bruit des charrues, le mugissement des bœufs, le frôlement des feuilles des peupliers. Son rêve d'Italie a un accompagnement de grelots de mulets et de bruit de cascade. La nuit, dans son jardin, on n'entend que l'écoulement de l'eau, le rampement de quelque bête nocturne. Des pigeons cachés roucoulent dans les futaies de Franchart ; partout ailleurs règne un silence solennel, que coupe le cri éteint d'un oiseau.

Zola, par son insistance, est certainement spécial dans son insistance sur les odeurs. Edouard Toulouse, après une suite d'expériences, confirme cette spécialisation : « Il m'a semblé », dit-il, « que M. Zola évoquait avec plus d'intensité les odeurs que les faits de vision et surtout que les couleurs » (12). Il précise en ajoutant que Zola ne se distingue pas par la délicatesse de ses perceptions olfactives, mais par la mémoire qu'il en conserve. En effet, même ses fleurs ont des parfums lourds. Elles n'exhalent pas des essences subitement raffinées, mais des parfums tantôt acres et irritants, tantôt d'une douceur langoureuse et nostalgique, et si propres à influencer le personnage qu'Albine choisira l'asphyxie par les fleurs, comme mode de suicide.

Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, cette nature passionnée, odorante, s'épanouit dans toute la puissance. L'immense jardin du Paradou tend à envelopper, à cacher les personnages dans l'enlacement de ses branches, sous la

(12) Edouard TOULOUSE : *Emile Zola*, p. 253.

densité de sa végétation luxuriante. Il vit sous le poudrolement des flammes du soleil, libéré de tout, éloigné, lâché au bout du monde.

Et on a l'impression qu'il étend sa folle liberté à l'œuvre elle-même. L'écrivain, fasciné, semble avoir perdu la volonté d'arrêter ses progrès, de retenir son débordement. Zola écrivait à Daudet : « Ne vous ai-je pas dit que ce que j'admire en vous, ce sont les « raccourcis », parce que sans doute je ne les ai guère dans mon sac » (13). Certes, il ne les a guère « dans son sac ». Sa fougue romantique l'emporte. Il notait sagement dans l'ébauche de *La Faute* : « c'est par le paysage que les quatre amours changent... ».

9 heures. — Au verger. De purs enfants. Pas un mot d'amour. A peine Albine cherche-t-elle la clairière du coin de l'œil. Les forces de Serge, enfin mieux portant. Ils mangent des fruits. Ils jouent.

10 heures. — Les prairies. Deux amoureux de douze ans, empressés, jouant à l'amourette. Le temps, pas de notion. *Le vague amour avant le sexe*. Les plantes d'eau. Toujours des épisodes, ils se baignent les pieds, les quatre rives, etc... Le paradou sur un plateau (la mer), les murailles.

12 heures. — La forêt. Le premier amour, l'adolescence encore discrète. Les rougeurs. Ils ne s'assoient pas. L'allure lente d'Albine au travers de la futaie. Posée, déjà grande personne. Serge raisonnant l'entendement, la pudeur. Récit d'Albine : « Voilà des coins où seule je ne suis pas venue ».

2 heures. — Les rochers. La flamme éclate (toujours ignorante. Soupirs tièdes. Nature ardente. Ils se perdent et se retrouvent avec un baiser brûlant qui leur donne un frisson) ».

On remarquera que Zola a de bonnes intentions. Le

(13) *Corr.* 1872-1902, p. 744, lettre du 5 mars 1892.

(14 et 15) Notes des commentaires de M. le BLOND : *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 423.

paysage est indiqué on ne peut plus brièvement : les prairies, la forêt ; ce qui doit comporter un développement, ce sont les sentiments de Serge et d'Albine, la partie psychologique. La description de la nature pose simplement un point de départ. Cependant, dans le texte, dans la réalisation, cette description assume des proportions considérables, occupe autant de place que l'analyse des états d'âme ou plutôt des sensations de corps de Serge et d'Albine. Il est indiscutable que ces préfaces s'allongent démesurément dans la matière du chapitre, détournent complètement et longtemps l'attention des personnages. A noter le parterre, avec ses interminables jasmins, glycines, lierres, clématites, capucines, pois de senteur, œillets, muguets, lobélias, sélaginoïdes, némophila, etc..., etc... ; les rochers avec leurs mamillaria, échinocactus, opuntia, gasteria et ainsi de suite.

L'amour de la nature, son délire lyrique entraînent Zola loin de son sujet, l'égare loin du roman naturaliste en plein poème en prose. Louis Desprez dit du Paradou : « Ce parc inouï fait songer au décor du *Sacre de la Femme* dans la première *Légende des Siècles*. C'est la même sève puissante, le même épanouissement de l'être universel autour de deux créatures humaines, la même coulée énorme » (16). Maupassant, après avoir reconnu l'effort consciencieux de Zola pour se rapprocher de la vérité, conclut : « Mais fils des romantiques, romantique lui-même dans tous ses procédés, il porte en lui une tendance au poème, un besoin de grandir, de grossir, de faire des symboles avec les êtres et les choses » (17).

*
**

Nulle part ce besoin de grossir, de grandir, cette tendance au poème ne se manifeste plus clairement que dans

(16) L. DESPREZ : *L'Evolution naturaliste*, p. 204.

(17) Guy de MAUPASSANT : *Emile Zola*, p. 292.

Une Page d'Amour. Zola n'a rien décrit de plus beau que ces vastes panoramas de Paris, qu'il a conçus, nous confie-t-il, comme les commentaires du chœur antique : « Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent, qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien, dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique » (18).

Puisque ce Paris remplit les fonctions du chœur antique, il intervient régulièrement, comme après chaque acte d'une pièce grecque. Les cinq tableaux de Paris se trouvent au début du cinquième chapitre des cinq parties. « Patiemment, sans grand contentement artistique », rapporte Alexis à propos de Zola, « il remplit une à une ses 25 cases, ne retrouvant un petit frisson qu'aux cinq chapitres où il s'attaquait à Paris » (19). De Amicis faisait remarquer que Zola était un grand mécanicien (20), peut-être serait-il plus juste de dire, un grand amoureux du rythme. Edouard Toulouse, parlant des perceptions auditives du maître de Médan, se montre assez sévère. Il dit catégoriquement : « M. Zola a une très mauvaise oreille musicale, peu éduquée et peu susceptible de l'être, à ce point qu'il n'a jamais pu monter une gamme juste » (21). Mais il ajoute : « Si M. Zola n'a pas le sens des intervalles musicaux ni de l'harmonie des accords, il a, très développé, celui du rythme » (22).

Comme Alfred Bruneau, pour qui Zola avait écrit les

(18) ZOLA : *Le Roman Expérimental*, p. 189.

(19) P. ALEX : *Notes d'un ami*, p. 113.

(20) A. DE AMICIS : *Souvenirs de Paris et de Londres*.

(21) E. TOULOUSE : *Emile Zola*, p. 73.

(22) E. TOULOUSE : *Emile Zola*, p. 73.

livrets de *Messidor*, de *l'Ouragan*, de *l'Enfant-roi* et de *Lazare*, Zola était un admirateur fervent de Wagner. Déjà, en 1880, dans son apologie d'*Une Page d'Amour*, il proteste contre la longueur « fatigante » de ses descriptions. En 1894, il se justifie de nouveau, en rapprochant son procédé descriptif de la composition musicale du maître allemand. Il écrit à M. Bonnet : « Ce que vous nommez des répétitions se trouve dans tous mes livres. C'est en effet un procédé littéraire, employé d'abord timidement, puis que j'ai peut-être poussé à l'excès. Cela, selon moi, donne plus de corps à l'œuvre, en resserre l'unité. Il y a là quelque chose de semblable aux motifs conducteurs de Wagner... » (23).

C'est donc non seulement comme déterminant psychologique que Zola fait intervenir ses descriptions, mais aussi par souci de forme et de symétrie (24). Il s'en sert pour rattacher les diverses parties de son roman, et non pas uniquement comme indicateurs de l'état d'âme de son personnage. La description a une valeur non seulement explicative, relative, mais intrinsèque. Elle se justifie par son dessin musical.

Il s'agit de savoir si les intentions symphoniques de Zola ne priment pas les intentions humaines, si cette stylisation n'entraîne pas l'auteur dans des descriptions gratuites. C'est le cas, de l'avis de tous les critiques, pour *La Faute de l'Abbé Mouret*, dont Renan, par exemple, disait qu'il aurait fallu un an pour élaguer les abus de descriptions (25).

Les opinions sur *Une Page d'Amour* sont plus divergentes. Mallarmé admire les fonds qui alternent avec l'histoire même et empêchent l'attention du lecteur de s'échap-

(23) Lettre du 24 oct. 1894, *Corr.* EFBL-EPQL, p. 768.

(24) Ce même souci de symétrie se manifeste dans *Germinai*. Zola notait dans son ébauche : « Il faudra absolument au milieu des scènes se passant à la mine, puisque j'en ai au commencement et à la fin » (manuscrits autographes d'Emile Zola, 43, *Germinai* III 10307, Ebauche p. 436, citée par H. MARTINEAU : *Le Roman scientifique d'Emile Zola*, p. 234.

(25) Interview de Jules HURET : *Enquête sur l'évolution littéraire*.

per loin du livre. Il loue « l'incomparable variété et lucidité de la description », mais il ajoute en reproche : « Toutefois... je n'arrive pas à trouver le lien moral ou dû à une nécessité du sujet qui existe en cette juxtaposition des ciels de Paris, etc... et du récit, si ce n'est qu'Hélène demeure dans la rue Vineuse, qui domine Paris, avec lequel cependant elle n'a point à sympathiser ou à lutter plus tard » (26).

Si l'on évoque un instant l'*Œuvre*, on comprendra ce que veut dire Mallarmé. Là, de nouveau, Zola fait dérouler sous nos yeux des perspectives de Paris. Mais Claude et Christine habitent Paris, se promènent le long des quais ; Paris fait partie intégrale de la conscience artistique de Claude. Malgré son séjour idyllique à la campagne, il brûle de retrouver la capitale, il en a la hantise, il porte en lui le mirage constant de sa grandeur, de sa majesté, mirage qu'il essaie en vain de transposer sur la toile. Là, il y a un rapport étroit entre les personnages et Paris, qui influe sur l'esprit de ceux qu'il entoure.

La critique de Mallarmé est-elle tout à fait juste ? Zola n'a pas conçu Paris *Dans une Page d'Amour*, comme un milieu, mais comme un décor, décor qui se modifie d'après les sentiments du personnage, qui est de moitié dans ses douleurs et dans ses espérances, qui vit de son existence, qui est associé à ses émotions. « La prosopopée », remarquent Berriat et Heimann, « est une figure fréquemment employée en littérature naturaliste, où l'écrivain s'attache spécialement à prêter aux objets extérieurs et inanimés des sensations en parfaite harmonie avec celles qu'éprouvent les personnages qu'il met en scène » (27). Cézanne semble mieux comprendre les intentions de son ami quand il lui écrit timidement : « Cette observation que j'ai faite me semble juste aussi, que les lieux, par leur

(26) Lettre du 26 avril 1878.

(27) Camille BERRIAT et Albert HEIMANN : *Petit traité de littérature naturaliste d'après les maîtres*, pp. 85, 86.

peinture, sont imprégnés de la passion qui agite les personnages et par là font plus corps ensemble avec les acteurs... » (28).

En effet, des cinq descriptions de Paris, trois surtout font corps ensemble avec elle qui les regarde, reflètent et présagent ses états d'âme. Quand Hélène sent les premières émotions vagues de l'amour s'éveiller en elle, Paris est baigné d'une vapeur blonde ; la rive gauche est d'un bleu tendre, la rive droite d'un rose pâle, et les lignes des quartiers tremblent comme si on les regardait à travers quelque flamme invisible. « Paris, justement, ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son cœur » (29). La ville, par ses couleurs, sa lumière, devient une matérialisation, un symbole du sentiment de celle qui la regarde.

De même, quand Henri déclare son amour, quand Hélène épouvantée par ce brusque souffle de passion, s'accoude à sa fenêtre, la grande ville, lointaine mais sensible, vibre en harmonie avec les battements de son cœur, s'émeut de son tourment. Le soleil couchant fait craquer les nuages. Des lueurs rondes tignent la rive droite, une ombre immense. « allongée, ouvrant une gueule de reptile » (30), barre un instant le ciel. Le quartier des Champs-Élysées est éclaboussé d'une averse d'étincelles. Hélène, devant cette ville qui n'est plus tendre et riante, comme au printemps, mais agitée, violente, admet brusquement la fatalité de la passion. Et comme si elle prophétisait tout ce que cette acceptation entraînera de tragique, la ville grandiose et sinistre, flamboie dans une fournaise de rayons. Les tours de Notre-Dame rougeoient, des lueurs courent sur la crête des toitures, les rues se creusent, sombres et cuites, le ciel s'empourpre, les nuages saignent. Ce couchant de soleil, féroce, brutal, apocalyptique, semble un présage de malheur.

(28) Lettre du mercredi soir, 1878.

(29) *Une Page d'Amour*, p. 65.

(30) *Idem.*, p. 139.

En effet, la fille d'Hélène, jalouse de sentir un homme lui voler une partie de l'amour de sa mère, tombe malade. Pendant quelque temps, Hélène oublie Henri, puis l'amour renaît plus puissant que jamais. Hélène ne veut pas suivre les conseils de son confesseur, épouser un homme qui lui offrirait une tranquillité médiocre, elle veut vivre. Paris, accompagnateur de cette scène, se montre d'abord dans l'éclat fixe de ses lumières, ensuite enveloppé d'un nuage de foudre et d'incendie. C'est le moins réussi des panoramas de la capitale, celui où l'on sent le plus la volonté d'ordre de Zola, où l'intervention de la ville semble le plus artificielle, où elle a le moins de relation avec le personnage.

Quand, par contre, la ville se révèle à Jeanne, elle jouera son plus grand rôle psychologique, et comme confidente et comme commentatrice. Hélène est sortie brusquement, sans dire où elle allait, refusant de prendre Jeanne avec elle, la repoussant violemment. Celle-ci, le cœur gros, regarde tristement Paris..., qui comme toujours, est stylisé pour représenter une émotion : une lueur livide le couvre, la pluie tombe avec un bruit de ferrailles remuées. Jeanne sent confusément que sa mère lui cache des actions déshonorantes. Et Paris, comme pour confirmer cette supposition, comme si, tel le chœur antique, il faisait le récit de ce crime d'adultère qui se consomme dans les coulisses, Paris souffle sur l'enfant « une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête ; comme si elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible » (31). Jeanne comprend la confidence terrible faite par la ville dans ce tête-à-tête angoissant. « Elle savait à présent. Sa mère la trahissait » (32).

C'est dans cette scène de l'orage que Paris entre le plus intimement en contact avec le personnage. Ici, il sort de

son rôle passif : il fait plus que refléter l'humeur de celle qui le contemple, et prédire son avenir ; il raconte le présent, se mêle à l'action, manifeste presque une volonté. Il accroît le malaise de Jeanne, l'aiguise, le précise, parle par les sanglots de la pluie, les grondements menaçants du tonnerre.

Quand il se montre pour la cinquième fois, c'est sous une couche de neige, raidi, froidement paisible, tel le cœur d'Hélène. Zola, dans un élan de symbolisme final, fait de cette ville qu'il avait constamment décrite comme sensible et impressionnable, l'image de la grandeur éternelle et de l'indifférence de la matière devant les pauvres douleurs humaines. Jeanne, morte, est enterrée en face de Paris... la vie.

On regrette que Zola n'ait pas mieux défendu ces cinq descriptions de Paris. « J'ai pu me tromper », écrit-il, dans *De la description*, « et je me suis trompé certainement, puisque personne n'a compris. Certes, je ne défends pas mes cinq descriptions. L'idée était mauvaise, puisqu'il ne s'est trouvé personne pour la comprendre et la défendre » (23).

L'idée n'était pas mauvaise et Cézanne au moins l'a comprise. Mais Zola donne dans le vrai quand il admet : « Peut-être l'ai-je mise en œuvre par des procédés trop raides et trop symétriques » (34). Pourquoi vouloir à chaque description nous énumérer successivement tous les monuments de Paris, que d'ailleurs ni Hélène ni Jeanne ne connaissent. Nous les acceptons volontiers dans la description inaugurale : le Champ de Mars, la Manutention, les ponts de la Cité, la colonne Vendôme, les tours de Notre-Dame, le Palais de l'Industrie, la Madeleine, l'Opéra, la colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la Tour Saint-Jacques, le Louvre, les Tuileries, Saint-Sulpice, Sainte-Clothilde, le Panthéon, le Trocadéro, les buttes Montmartre, le Père-Lachaise. Il est bon de savoir ce qu'on découvre de la rue Vineuse, mais qu'on nous le dise cinq fois,

cela devient fastidieux. Il arrive un moment où le lecteur s'impatiente, a hâte de retrouver l'intention humaine de la description. Zola risque encore, comme dans la *Faute de l'Abbé Mouret*, d'abuser de sa facilité descriptive.

Cependant, à mesure que son talent mûrit, il devient plus critique vis-à-vis de lui-même, il aperçoit ses faiblesses, essaie loyalement de les corriger. Dans son article : *De la description* (1880), il confesse que son exubérance et son lyrisme l'ont entraîné à faire des descriptions d'une longueur excessive, et cet acte de pénitence se termine par une profession de foi : « dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n'est pas... un état du milieu qui détermine et complète l'homme. J'ai assez péché pour avoir le droit de reconnaître la vérité » (35).

Si l'on compare *La Terre* avec *La Faute de l'Abbé Mouret* et *Une Page d'Amour*, on peut se rendre compte des progrès faits par le romancier, du raffermissement, du surcroît de puissance et de galbe de sa description. Malarmé, sévère pour *Une Page d'Amour*, salue en *La Terre*, l'œuvre de la pleine maturité. La nature dans ce roman est toujours personnifiée comme une femme troublante, aux flancs féconds, au parfum enivrant, qui excite les moissonneurs au rut (36). La plaine de la Beauce est envisagée avec le même lyrisme que le Paris d'*Une Page d'Amour*, et stylisée, comme lui, en mouvements symphoniques qui ouvrent et closent chaque partie du roman. Mais cette note, en marge des feuilles manuscrites qui traitent du plan par chapitre, est significative : « l'homme petit et mauvais sur la terre qui est grande et impassible... Pas de paysages longs, la terre emplissant le livre et en sortant... » (37).

(35) *Le Roman Expérimental*, p. 190.

(36) Anatole France, dans son spirituel compte-rendu de *La Terre*, écrit « Les aïeules y sont violées, comme j'ai déjà eu le regret de vous le dire, par leurs petits enfants. M. Zola, qui est un philosophe comme il est un savant, explique que la faute en est au foin et au fumier ». (*La Vie Littéraire*, p. 192).

(37) Bibliothèque Nationale. Manuscrits. Fonds Français. Nouvelles acquisitions. 10328, feuillets 6 à 397, citées par M. LE BLOND, Notes et Commentaires de *La Terre*, p. 529.

Zola s'efforce de se conformer à la définition du roman qu'il s'est proposée : un état du milieu qui détermine et complète l'homme. Le Paradou avait fait pressentir les états d'âme des personnages ; Paris les reflétait et les commentait ; mais les deux décors n'étaient associés aux émotions de ces personnages que par une fantaisie poétique de l'auteur.

Les paysans sont liés, même physiquement, au sol. Ils le labourent, l'ensemencent, l'auchent ses moissons, cueillent ses raisins ; toute leur vie matérielle, tout leur bonheur dépend d'une bonne ou d'une mauvaise récolte. C'est là non pas une donnée imaginaire mais un fait économique. Zola n'a pas besoin d'inventer une relation factice entre personnages et milieu, en rendant celui-ci sensible ; la matière reste inconsciente, comme dans la réalité.

« Pas de paysages longs », tel est la devise que Zola s'est donnée. En effet, on ne trouve plus ce délire personnel du romancier, se lançant dans des revues fastidieuses de plantes ou de monuments, se livrant à une exaltation et un enthousiasme qui l'entraînent loin de ses personnages.

Maurice Le Blond confirme en effet que les corrections des épreuves de *La Terre* montrent un souci constant de la condensation. « La volonté de l'auteur n'a pas à intervenir pour ajouter à son abondance verbale, elle s'exerce au contraire à la réprimer » (38). En garde contre sa rhétorique romantique, le Zola prolix des premières œuvres se métamorphose en un prosateur de tout premier ordre qui sait broser des tableaux magistraux, d'une large poésie, sans surcharge fantaisiste, sans arabesques inutiles. « D'abord trop chargée », dit Desprez de la prose de Zola, « elle se simplifie de jour en jour, rejette les scories, et ce flot de lave, rouge et clair, s'étale, par larges coulées successives, sur toute la France contemporaine » (39). Arrivé

(38) Maurice Le BLOND, Notes et Commentaires de *La Terre*, p. 538.

(39) Louis DESPREZ : *L'Evolution Naturaliste*, p. 193.

à ce point, Zola réussit à nous donner des morceaux tels que les semailles de la Beauce, qui est déjà devenu classique, ou dans un genre plus restreint, cette admirable description de la Beauce à l'époque de la moisson : « La nuit tombait, une étoile brillait déjà au fond du ciel, couleur de violette. On ne distinguait, sous le crépuscule croissant, que les rondeurs vagues des premières meules, qui bossuaient l'étendue rase des prairies. Mais les odeurs de la terre chaude s'exhalaient plus fortes, dans le calme de l'air, et les bruits s'entendaient davantage, prolongés, d'une limpidité musicale. C'étaient des voix d'hommes et de femmes, des rires mourants, l'ébrouement d'une bête, le heurt d'un outil ; tandis que, s'entêtant sur un coin de pré, les faucheurs allaient toujours, sans relâche ; et le sifflement des faux montait encore, large, régulier de cette besogne qu'on ne voyait pas » (40).

Zola a désormais compris que ce n'est pas la longueur de la description qui en fait la force. La nature la plus évocatrice, la plus belle, la plus poétique, n'est pas nécessairement la nature la plus détaillée. L'ampleur de la description ne dépend pas de sa longueur. Quelques traits, bien choisis : les meules sur l'étendue rase des prairies, le prolongement des sons, le sifflement régulier des faux, suffisent pour éloigner l'horizon, pour suggérer la majesté infinie de la nuit, pour agrandir l'effort obstiné, héroïque du travail humain.

Zola ne peut aller plus loin dans l'art de la description : il a atteint son apogée. Après les extravagances de sa jeunesse, il trouve une formule assez proche de la précision de Flaubert, tout en gardant le souffle ardent qui lui est propre.

(40) *La Terre*, p. 145.

CHAPITRE II

LE MILIEU SOCIAL

L'exagération dans le milieu de Zola porte moins sur le milieu extérieur que sur le milieu social, c'est-à-dire professionnel. Zola choisit un personnage dans les Rougon-Macquart, il médite sur son tempérament, sur la famille où il est né, sur ses premières impressions, sur la classe où il veut le faire vivre. « C'est là mon occupation la plus importante : étudier les gens avec qui ce personnage aura affaire, les lieux où il devra vivre, l'air qu'il devra respirer, sa profession, ses habitudes, jusqu'aux plus insignifiantes occupations auxquelles il consacrera ses moments perdus » (1).

Zola s'exprime ainsi au journaliste italien De Amicis et répète presque la même chose dans le *Roman expérimental*, en assignant de nouveau l'importance capitale au milieu social : « L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social et dès lors pour nous romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans ce travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société » (2).

Zola commence donc par étudier une classe, un lan-

(1) M. de AMICIS : *Souvenirs de Paris et de Londres*, cité par Paul Alexis, *Notes d'un Ami*, p. 157.

(2) *Le Roman Expérimental*, p. 24.

gage, des types, des scènes, des fragments de dialogue, des événements détachés, des anecdotes racontées dans les journaux.

Il choisira de préférence les basses classes. « La littérature naturaliste est, par excellence, la littérature du peuple », constatent Berriat et Heimann dans leur traité de littérature naturaliste. « C'est, en effet, parmi le peuple seul que le vrai et la nature se rencontrent sans altération. Les sentiments y sont rarements déguisés, les sensations transformées ou modifiées par les raffinements d'une civilisation corruptrice » (3). Autrement dit, il est plus facile de peindre un ouvrier qui a le parler franc, qui appelle un chat un chat, dont les traits d'esprit ne se voient pas derrière une fuyante ironie, qui extériorise facilement ses émotions, qui ne les cache pas pudiquement par cette sorte d'amour-propre et de fierté de sensitif, qui reste pareil à lui-même dans toutes les occasions, qui ne se nuance pas suivant les gens à qui il a affaire, qui n'aperçoit pas la complexité des relations sociales, un homme planté solidement sur ses deux pieds, tout d'un bloc, que de peindre le produit complexe d'une éducation et d'une culture raffinées.

Cette simplicité et cette franchise de caractère font que le déterminisme dont Zola était si fanatique agit plus fortement sur le peuple que sur n'importe quelle autre classe, si nous entendons par déterminisme les conditions du métier. L'homme de profession libérale garde sa personnalité propre. Il oppose une certaine résistance à la tyrannie de la routine professionnelle. Il a des loisirs pour faire de la musique, pour lire, écrire, collectionner des livres, voyager. Il cultive des intérêts qui échappent à l'influence déterminante de ses occupations. Il a horreur de « parler boutique » ; un grand médecin n'aime pas discuter la médecine. Il cherche au contraire à éviter le rétrécissement

(3) C. BERRIAT et A. HEIMANN : *Petit traité de littérature naturaliste*, d'après les maîtres, pp. 140, 41.

d'esprit, à se compléter en fréquentant des gens de milieux divers. Que l'on écoute, par contre, parler un ouvrier, il ne sort pas du cercle de son travail : patron, surmenage, camarades, incidents de sa journée. Sa conversation ne s'élève aux questions générales que quand il s'agit de politique.

Brunetière admet que les basses classes peuvent être étudiées dans le roman, mais soutient qu'il faut les prendre comme caractères et non pas figurants dans la peinture des conditions. « La peinture des caractères », dit-il, « est partout et toujours humaine, tandis que la peinture des conditions ne l'est et ne peut l'être que dans des circonstances rigoureuses définies. Oui, vous pouvez prendre le roi — comme dans la tragédie de Racine — vous pouvez prendre le médecin — comme dans la comédie de Molière — parce que, de fait, il y a certaines fonctions, certains arts, certains métiers dont la pratique assidue modifie le fonds humain d'une certaine manière et d'une certaine manière qu'il est possible, utile, intéressant de déterminer. Mais la quincaillerie, je suppose, ou l'art de faire des souliers, quelle modification cela peut-il bien exercer sur les amours ou les haines, sur les joies ou les souffrances qui sont la grande affaire de la vie ? En concevez-vous clairement ce que ce peut bien être qu'aimer en ébénistes, ou souffrir en marchand de quatre-saisons ? » (4).

La logique de Brunetière est assez étroite. Certes le métier exerce une influence sur les joies et les souffrances qui sont la grande affaire de la vie. La plus grande joie d'une femme de ménage, un jour de fête, n'est pas d'aller danser, mais de se coucher à huit heures.

Zola, sauf dans *L'Assommoir* et *Le Rêve*, ne traite pas de l'artisanat privé dont l'homme est son propre maître. Il est poète de la société moderne, qui groupe les hommes dans les usines, les grands magasins, qui les fait travailler par équipes disciplinées.

(4) F. BRUNETIÈRE : *Le Roman Naturaliste*, p. 117.

Leurs excentricités sont ainsi limées par le continuel frottement de la routine, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus eux aussi qu'une simple pièce de la mécanique.

« Pour le peintre de caractères », remarque Bourget, « les modèles se font rares, tandis qu'il n'y a qu'à ouvrir les yeux pour apercevoir le fonctionnement des grands organismes sociaux qui absorbent l'homme et font de lui une de leurs cellules » (5).

Zola a la passion du moderne bien plus que les Goncourt. Ceux-ci, en effet, avaient revendiqué les droits du XIX^{me} siècle à la peinture : « Le moderne, tout est là », l'ont-ils dire à Chassagnol. « La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui vous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous... tout est là pour l'artiste, depuis l'âge d'Egine, jusqu'à l'âge de l'Institut » (6).

Mais qu'on examine les trois tableaux de Coriolis qui doivent illustrer cette esthétique, on voit qu'ils gardent encore pas mal de pittoresque et de joliesse. Dans *Un conseil de révision*, un jeune homme examiné par un chirurgien, dresse « le torse martial » du XIX^{me} siècle ; *Un mariage à l'église* offre beau jeu au coloriste, avec les toilettes des femmes, l'habit chamarré du suisse, les ceintures bleues, les robes de dentelles des enfants de chœur, la chasuble d'or de l'officiant, l'autel d'or, le scintillement des verrières modernes. *La plage à Trouville*, surtout, fait les délices d'un virtuose de la couleur ; les cabanes de mer, les tas de jolis bébés aux chairs roses, les groupes causant sous des parasols de soie jaune, les baigneuses en lainages bariolés, en bas écossais, en vareuse coquelicot, coiffées de chapeaux de paille ornés de plumes de paon ou de faisan, et dans le fond, le sable brunissant vers la mer.

Les Goncourt croyaient avoir été par là aussi loin

(5) P. BOURGET : *Etudes et Portraits*, II. *Réflexions sur l'art du roman*, p. 276.

(6) *Manette Salomon*, p. 347.

qu'on le peut vers le modernisme. Zola est bien plus hardi. Il va vers l'architecture moderne, les constructions de fer, les halles, les grand magasins, les gares, œuvres utilitaires, qui expriment l'enthousiasme et la foi d'une génération scientifique, et qui d'ailleurs ont inspiré l'art impressionniste. En lisant ce passage d'une lettre de Zola à Paul Bourget, on songe au fameux tableau de Monet : *La gare Saint-Lazare : le Train de Normandie* : « vous, poète moderne, vous détestez la vie moderne. Vous allez contre vos dieux, vous n'acceptez pas franchement votre âge... Pourquoi trouvez-vous une gare laide ? C'est très beau une gare » (7).

Aussi idéaliste que quand il s'agissait de la nature ou la grande ville, Zola exalte ces constructions grises, raides, aux lignes géométriques, leur trouve une beauté intrinsèque, une grandeur prodigieuse. Il voit les grosses halles, tunnels béants de nourriture, comme une machine monstre pourvoyant à l'alimentation de tout un peuple, « gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre, et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues » (8).

Zola convient lui-même de sa vision grossissante. « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole » (9). Le symbole qui hante perpétuellement l'imagination de Zola, est celui de la machine, création de l'âge scientifique. Il y voit partout des ressemblances, des manifestations. L'immeuble de la rue de la Goutte d'Or est pour Gervaise une machine en action ; pour Saccard, une trépidation, un grondement de machine agite la Bourse, dans un vacillement sans fin. Le Bonheur des Dames, en pleine vente, paraît à Denise une machine

(7) Lettre du 2 avril 1878, *Corr.* 1872-1902, p. 503.

(8) *Le Ventre de Paris*, p. 29.

(9) Cité par Denise Le BLOND-ZOLA : *Emile Zola raconté par sa fille*, p. 140.

fonctionnant à haute pression, dont le mouvement aurait gagné jusqu'aux étalages. Les vitrines sont chauffées et vibrantes de pulsations mécaniques. Toute la maison flambe d'une chaleur d'usine. « Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé, avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages » (10).

Justement, Zola a envie de démonter ces engrenages, de voir comment les hommes les font mouvoir. Il nous décrit les arrivages des Halles, le déchargement des camions, la criée. Tout en haut, dans une cabine vitrée, l'agent des perceptions municipales prend les chiffres des enchères. Plus bas, sur des chaises élevées, deux femmes tiennent les tablettes de la vente pour le compte du facteur. De chaque côté des neufs bancs, à un bout de la table de pierre, un crieur pose les mannes. Les agents des expéditeurs attendent la recette, tandis que les grandes revendeuses rôdent autour.

Le matin les halles sont remplies de vacarme et d'agitation. Tout se calme l'après-midi. Au crépuscule, on range des caisses, on met de côté les invendus. Les bêtes vivantes, lapins, poules, canards, dindons, sont momentanément déposées dans leurs étroites cabines du sous-sol non loin des pierres d'abatage. Des fontaines sont placées à chaque pilier pour permettre aux cantonniers des lavages à grande eau.

Il faut que Zola explique jusqu'aux moindres mouvements de la machine : son point d'honneur consiste à ne rien laisser dans le vague. Il faut qu'on sache les infimes détails de sa construction intérieure, comment elle se règle, qu'on fasse connaissance avec toutes les catégories de gens, tous les ressorts humains qui contribuent à sa mise en marche.

(10) *Au Bonheur des Dames*, p. 18.

Zola est tout aussi consciencieux quand il s'agit du magasin de nouveautés. Il a l'esprit d'encyclopédie. Il nous fait passer par le service de réception, par la cuisine et le réfectoire, par le service de départ, la caisse centrale, le bureau de vérification ; dans le magasin même, il nous montre les garçons, les vendeurs, les chefs de rayon, les inspecteurs. Il nous fait monter au deuxième étage, au service d'expéditions, au comble, où couchent les vendeuses.

Malheureusement, tout cela est un peu fatigant. La description du milieu, envisagée sur une échelle aussi vaste, d'une manière aussi technique, ne peut occuper tant de place que si le milieu possède un intérêt intrinsèque, en dehors de son application à la psychologie des personnages, que s'il recèle en lui-même un fort élément comique ou pathétique.

Que Zola nous fasse descendre dans une mine, voilà une expérience autrement impressionnante qu'un tour des halles ou l'inspection d'un grand magasin. La chute dans l'humidité noire jusqu'à quatre cents mètres sous terre, le bruit d'orage lorsqu'on arrive au niveau, la salle d'accrochage, la longue marche jusqu'à la taille, en traversant les portes d'aération, les galeries étroites et basses où il faut se baisser, le travail des haveurs, couchés sur le flanc, éclaboussés par le ruissellement de la roche, tout cela nous procure des émotions fortes.

Taine avait dit de Balzac qu'il était fort parce qu'il était systématique. Zola l'est davantage, et alors cette force devient un défaut. Zola se dit : je veux vous faire comprendre la mentalité des gens qui travaillent dans un certain cadre : « le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre » (11).

(11) *Le Roman Expérimental, De la description*, p. 186.

La logique est impeccable. Mais le souci esthétique ne doit-il pas primer la routine scientifique ? Un romancier a-t-il le droit de nous ennuyer ? Ou bien cet ennui momentané se justifie-t-il par le but qu'il permet d'atteindre ? L'insecte du zoologiste, les sujets humains du romancier sont-ils assez beaux, assez remarquables, pour compenser la lenteur des travaux d'approche ?

Quelle est l'influence des halles sur les gens qui y travaillent ? Tous ont une solide santé, et apportent sur leurs vêtements des odeurs de nourriture. Ils ont l'esprit terre-à-terre, sans idéal aucun ; leurs pensées ne s'élèvent pas au-dessus des considérations d'ordre gastronomiques ou économiques. « La nourriture, la digestion, passent avant tout », dit Brown, dans son étude des métiers et des mœurs professionnelles chez Zola ; « la conduite des gens est réglée par le besoin de s'engraisser en paix » (12).

Cadine et Marjolin, élevés dans cette atmosphère, possèdent l'insouciance et la désinvolture de deux belles bêtes. Ils vont faire l'amour dans les caisses de duvet avec autant d'ignorance que les poules à leurs côtés.

Le grand magasin exerce lui aussi une influence précise sur l'esprit et les mœurs de son personnel. Le pourcentage sur la vente excite une concurrence féroce entre les vendeurs, la jalousie et parfois la haine. La mauvaise nourriture du réfectoire fait que tout l'argent de poche des vendeuses surtout, passe en friandises. Le maniement continu des élégances parisiennes rend les jeunes femmes envieuses de leurs sœurs plus fortunées et puisque leur salaire ne suffit pas à acheter « du luxe », elles prennent un amant. La conversation des gens de ce monde est fort limitée ; ils déblatèrent contre les chefs de rayons, contre la mauvaise nourriture, racontent ce qu'ils ont fait dimanche dernier et ce qu'ils feront dimanche prochain. Les vendeuses parlent de leurs amis et de leurs toilettes.

(12) S. D. BROWN : *La peinture des métiers et des mœurs professionnelles dans le roman de Zola*, p. 65.

Etait-ce la peine d'échafauder un si vaste décor, de mettre en branle tant de rouages, pour arriver à ce résultat : déterminer l'état d'esprit d'un ensemble de gens peu sympathiques ou mesquins ?

Evidemment, le naturaliste ripostera que rien dans la nature n'est antipathique ni mesquin ; ce n'est qu'une question d'appréciation : « Il est difficile de spécifier ce qui est banal. On répondra que ce qu'on voit tous les jours est banal ; et si, en le voyant tous les jours, on ne l'a jamais regardé, et si on en tire des vérités superbes et inconnues ! » (13).

Evidemment, l'écrivain possède le merveilleux don de transformer par sa vision personnelle les choses auxquelles nous sommes habitués. C'est ainsi que Zola enlève sa « banalité » au milieu physique. Il nous fait voir les fines dentelles des halles silhouettées contre le couchant, telles les flèches d'un palais féérique des *Mille et une Nuits*. Il nous fait remarquer que les piliers de sa voûte ressemblent aux branches tordues d'une futaie séculaire. A ses yeux, un magasin ne manque pas de grandeur ; décoré pour la vente, il lui paraît avoir une somptuosité et une majesté de cathédrale ; quand le flot d'acheteurs a passé, semant le désordre et la confusion, le magasin présente soudain l'aspect d'un champ de bataille ravagé.

Zola refuse obstinément de pratiquer sur le milieu social l'idéalisation qu'il pratique sur le milieu physique. Aussi ses personnages restent d'autant plus chétifs et méprisables qu'ils sont entourés d'ensembles grandioses. Quelles « vérités superbes et inconnues » Zola peut-il tirer de l'étude des poissonnières ou des vendeurs ? S'il y arrive, sa documentation a un but et se justifie.

Or, Zola semble avoir été obligé de convenir lui-même que les données de son enquête : la machine, ses cellules humaines et son influence sur ces cellules, ne lui fournis-

(13) *Le Roman Expérimental*, pp. 212, 213.

sent pas toujours de quoi tramer un roman. L'action, la vérité à démontrer, ne jaillit pas de cette matière. Zola reste les mains empêtrées dans cette lourde pâte.

Pour triompher, malgré tout, il invente une affubulation quelconque, tombe dans le mélodrame ou la banalité. Il introduit dans *Le Ventre de Paris* un pauvre diable injustement déporté, le 4 décembre, pour conspiration contre le Gouvernement. Ce dernier, Florent, de retour à Paris, se lance dans l'intrigue pour de bon, jusqu'au moment où, trahi par sa belle-sœur, il est à nouveau relégué. Il anime *Le Bonheur des Dames* du roman d'amour de Denise et de Mouret, formule que le cinéma a maintenant rendue classique : la jeune vendeuse, jolie, pauvre, vertueuse, soutient ses deux frères orphelins, et refuse l'or du riche patron, jusqu'aux épousailles.

La méthode de Zola donne tantôt des romans difficiles à lire, tantôt des romans d'une puissance magistrale. Et cette différence énorme dépend uniquement du choix du milieu. Le roman documentaire ne peut être réussi que si le milieu est par lui-même émouvant, suscite une réaction de pitié, de peur, d'indignation ou de dégoût ; et si l'étude du milieu amène à une conclusion précise, qui forme la substance de l'intrigue.

Ces conditions se trouvent remplies à merveille dans *L'Assommoir*, qui est, de l'avis de Pierre Martino, « peut être, de tous les romans des Rougon-Macquart, celui... où la documentation a exercé le plus heureusement son rôle de suggestion » (13).

Balzac, dans *La Fille aux yeux d'or*, avait déjà esquissé toute la fable de *L'Assommoir*. Il parle de ces hommes enrégimentés, dès l'enfance, sous le commandement de la force, sous le règne du marteau, des cisailles et de la filature, de cette partie agissante de Paris, qui pendant cinq jours par semaine, se livrent à un travail acharné. « Puis

(14) Paul BOURGET : *Etudes et Portraits*, p. 270.

(15) Pierre MARTINO : *Le Naturalisme Français*, p. 71.

son plaisir, son repos, est une lassante débauche, brune de peau, noire de tapes, blême d'ivresse ou jaune d'indigestion, qui ne dure que deux jours, mais qui vole le pain de l'avenir, la soupe de la semaine, les robes de la femme, les langes de l'enfant, tout en haillons » (16).

Pourtant, Balzac n'a pas développé cette esquisse dans un roman. Il préférerait, comme nous l'avons montré, manier deux milieux différents, qui lui fournissaient une intrigue plus riche et plus compliquée. Zola notait justement dans sa petite ébauche de *L'Assommoir*, composée vers 1868 : « Rien que des ouvriers dans le roman » (17). Ce thème austère dans sa simplicité ne devait pas beaucoup tenter l'animateur de la *Comédie Humaine*.

Paul Bourget, après avoir exprimé sa sincère admiration pour *L'Assommoir*, fit d'importantes réserves à son auteur. La première de celles-ci était que le roman n'avait pas de centre. « Il n'y a pas un point où l'on sente battre le poulx de l'intrigue, où toutes les forces amassées donnent... un nœud si vous voulez. Ce sont des tableaux de la vie qui font galerie. Vous me direz que c'est mieux que la vie, que rien n'arrive. Je ne saurai que répondre, sinon que le procédé à la Balzac qui coule tout le passé dans la crise finale de quelque angoisse (*Le Père Goriot*, *Le Curé de Tours*) me semble plus intense et aussi vrai » (18).

Or, justement, les personnages de Zola ne sont pas, comme le fait remarquer Desprez, « les acteurs d'un drame arbitraire, qui devant nous apportent leur pierre à l'édifice, concourent au but, mais bien des hommes qui se laissent vivre (19). Zola l'a voulu ainsi. Il écrivait à Paul Alexis : « Je veux une banalité de faits extraordinaires, la vie au jour le jour » (20). L'examen du manuscrit de

(16) *Histoire des Treize*, p. 379.

(17) Cité par Léon DEFFOUX : *La Publication de L'Assommoir*, p. 33.

(18) Lettre du 2 février 1877, citée par Léon DEFFOUX : *La Publication de L'Assommoir*, pp. 111, 112.

(19) L. DESPREZ : *L'Evolution Naturaliste*.

(20) Lettre du 17 septembre 1875. *Corr.* 1872-1902, p. 436.

L'Assommoir montre ce souci perpétuel de simplicité : « Au cours de son travail », nous assure Léon Deffoux, « il s'efforça de rendre le récit aussi simple que possible, rejetant les complications qui lui venaient à l'esprit, les scènes où se glissaient tel accent de « mélo » que son tempérament romantique lui soufflait parfois et qu'il redoutait par dessus tout » (21).

C'est cette vie au jour le jour, ces modifications successives apportées au caractère par le milieu, cette dérivation naturelle de l'intrigue de l'étude du milieu, qui fait la force de *L'Assommoir*. Le romancier n'a qu'à poser sa péripétie initiale : Coupeau et sa chute du toit. Dès ce moment, étant donné l'hérédité d'ivrognerie chez le zingueur et sa femme, et le quartier qu'ils habitent, toute l'intrigue du roman est arrêtée. Zola n'a qu'à continuer sa description du quartier, en approfondissant et élargissant son étude. Le romancier pour ainsi dire ne raconte plus, il n'a qu'à constater l'influence corruptrice de la rue de la Goutte d'Or sur Gervaise et Coupeau, qui portent déjà en eux bien des germes de corruption. L'action est aussi fatale que si l'on prenait deux personnes prédisposées à la tuberculose et qu'on leur fît subir la fréquentation intime et continue de tuberculeux. D'ailleurs, Zola a dit lui-même en parlant de ses deux personnages centraux : « Ce sont des patients, rien de plus » (22).

« Le romancier part de la réalité du milieu et de la vérité du document humain : si ensuite il développe dans un certain sens, ce n'est plus de l'imagination à l'exemple des conteurs, c'est de la déduction, comme chez les savants » (23). Tel est le principe que pose Zola dans son article intitulé : *La formule critique appliquée au roman*. Si nous examinons *L'Assommoir*, nous verrons que « la réalité du milieu » contrôle partout le développement psy-

(21) LÉON DEFFOUX : *La Publication de l'Assommoir*, p. 43.

(22) Lettre du 13 février 1877, *Corr.* 1872-1902, p. 469.

(23) *Le Roman Expérimental*, p. 181.

chologique des personnages, que leur évolution est déduite logiquement de leur soumission à un certain milieu.

Ce milieu va simultanément entamer le caractère travailleur de Coupeau et l'honnêteté de Gervaise. Le zingueur tombe d'un toit où il travaille et se casse la jambe. Pendant ses flâneries de convalescent, il se laisse inviter par les camarades pour causer et boire un coup. C'est le début de ses habitudes de paresse, le début de son goût pour la boisson. Quand il recommence à travailler, il se trouve par malheur que son chantier est à l'autre bout de Paris. Sa femme lui donne quarante sous pour sa nourriture, sa goutte et son tabac. Mais, comme les enfants envoyés en commission, Coupeau dépense l'argent en route, se paie un « gueuleton » soigné avec un camarade, et rentre en racontant une histoire.

En fait de cabarets, le quartier n'offre que l'embarras du choix. Une vraie fumée d'eau-de-vie alourdit l'air. C'est en bas de Montmartre, « La Ville de Bar-le-Duc » ; en haut de la butte « Le Moulin de la Galette » ; « Les Lilas », rue des Martyrs ; « Le Lion d'Or » et « Les Deux Marronniers », chaussée Clignancourt ; « Les Vendanges de Bourgogne », « Le Cadran Bleu », du côté de Belleville.

Mais le bistro préféré des « sublimes » est « L'Assommoir », à cause de son appareil à distiller, qui fascine les ouvriers soûlards. C'est justement en leur compagnie que Coupeau se laisse entraîner. Il trinque avec Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, Mes-Bottes, et Bibi la Grillade, proclamé empereur des pochards et roi des cochons pour avoir mangé une salade de hannetons vivants et mordu dans un chat crevé. Ces trois mousquetaires ont toujours « la flemme », passent leur temps à invectiver le patron et le bourgeois. Ils lâchent leur travail au beau milieu d'une commande pour aller faire la noce, ne rentrant que quand leur monnaie est nettoyée.

Coupeau les rencontre au matin quand il va au chantier. On entre à « l'Assommoir », on s'attarde à offrir des

tournées, et il est bientôt trop tard pour aller au travail ; tant pis, ce sera pour l'après-midi. On va à « La puce qui renifle » jouer au billard, et à midi on déjeune chez la mère Louis qui fait venir son vin d'Auvergne. Et la comédie recommence. Coupeau annonce gravement qu'il va au travail ; on l'accompagne, mais à une heure on est encore à s'offrir des tournées comme le matin, et le travail est remis au lendemain.

Bibi et compagnie méprisent les vins et les liqueurs. Eux se vantent d'être de solides gaillards qui ne prennent que « du pur chien », et bientôt Coupeau, piqué par leurs moqueries, se mettra, à son tour, à boire du vitriol, pour prouver que lui aussi peut « tenir le coup ».

La déchéance de Coupeau est désormais fatale, mais Zola, pour la précipiter, introduit sa deuxième péripétie : le retour de Lantier, l'ancien amant de Gervaise. Coupeau, par bravoure et sentimentalité de pochard, le laisse s'installer dans son ménage. Tout de suite, le quartier souligne le ménage à trois. Une sourde conspiration se trame autour de Gervaise, qui garde rancune à Lantier pour la façon honteuse dont il l'a abandonnée avec ses deux gosses. Elle s'étonne d'entendre sa belle-sœur et la concierge traiter l'ancien chapelier d'irrésistible et approuver tacitement l'adultère. Pourtant elle se cramponne à sa droiture d'esprit, essaie d'opposer une attitude à l'amoralité générale du quartier.

Alors Lantier, devant la résistance de son amie, complète l'œuvre de Bibi, Mes-Bottes et Bec-Salé. Il fait par calcul ce que les autres avaient fait avec insouciance. Chaque fois qu'il rencontre Coupeau au travail, il le blague et, inévitablement, le zingueur lâche l'ouvrage pour aller tirer une bordée qui dure plusieurs jours, dans une revue générale des cabarets du quartier. Lantier, rusé, rentre avant qu'il soit trop gris, laissant Coupeau finir avec d'autres camarades.

Après une absence de trois jours, Gervaise trouve Cou-

peau étalé sur le lit conjugal, soufflant une haleine empestée, rônflant au milieu des vomissements dont le lit et le tapis sont emplâtrés. Elle ne peut pas se glisser dans le lit, car l'homme le barre complètement, et elle ne peut pas coucher ailleurs. Alors, l'abaissement de son mari au niveau des ivrognes du quartier, les conditions de logement, l'exemple de tout ce qu'elle voit autour d'elle, font céder Gervaise aux instances de Lantier. Coupeau est devenu ivrogne, Gervaise deviendra adultère.

Quand sa belle-mère s'avise de lui faire des observations, Gervaise se justifie par la conduite de ses voisins, éclate en récriminations contre la malpropreté de la rue de la Goutte d'Or : « La petite Madame Vigoureux faisait la cabriole du matin au soir dans son charbon. Madame Lehongre, la femme de l'épicier, couchait avec son beau-frère, un gros baveux qu'on n'aurait pas ramassé sur une pelle. L'horloger d'en face, ce monsieur pincé, avait failli passé aux Assises pour une abomination : il allait avec sa propre fille, une effrontée, qui roulait les boulevards » (24). Et le geste élargi, Gervaise accuse tout le quartier, tout ce peuple de gens couchés les uns sur les autres, à cause de la misère.

Cette misère déprimante commence lentement, à pas sournois, à entrer chez elle. Elle soutient par son travail son amant et son mari, qui la grugent par les deux bouts. Son courage fléchit, elle néglige son ouvrage, perd sa clientèle, est obligée de renvoyer ses deux ouvrières, fait des dettes. Bientôt, elle est forcée de céder sa boutique aux Poisson, de s'installer dans la grande maison de la Goutte d'Or, d'être assimilée à ses trois cents locataires.

Jusqu'ici Gervaise était associée à la vie de l'immense, mais n'en faisait pas partie. Elle écoutait volontiers les commérages de la concierge, de Virginie Poisson, elle avait essayé de s'interposer entre Bijard et sa femme, bru-

(24) *L'Assommoir*, p. 291.

te soûle qui bat la pauvre Madame Bijard à coups de poing, à coups de pied, jusqu'à ce qu'il la laisse saignante et évanouie sur le carreau. Les Lorilleux, qui habitent au sixième, lui sont apparentés par son mari. C'est un couple avare, méchant, qui travaille la chaîne dans l'espèce de boyau étroit qu'est leur atelier. Au sixième également habite le père Bazouge, le croque-mort, et le père Bru, vieil ouvrier infirme, déchet de la vie, que Gervaise a secouru à l'époque de sa prospérité.

Maintenant, elle doit quitter la boutique qu'elle avait gaîment fait peindre en bleu, pour se mêler à la population sordide du grand immeuble. Elle doit monter l'escalier sale, à la rampe et aux marches graisseuses, côtoyer les murs éraflés qui montrent le plâtre, les portes noircies autour des serrures, respirer le relent âcre des cuisines, l'odeur d'oignons, l'humidité fétide du plomb, traverser le vacarme assourdissant des portes qui s'ouvrent, des bruits de vaisselle, des casseroles qu'on récuré, des pleurs d'enfants. Arrivée chez elle, au sixième, l'attend une toute petite chambre : une table, un lit, quatre chaises ; et ce pauvre mobilier suffit à l'encombrer. Le lit de Nana tient juste dans le cabinet, l'enfant est obligée de se déshabiller chez ses parents. La grande commode bouche complètement la fenêtre, obstrue la lumière. Il n'en pénétrerait d'ailleurs pas beaucoup, la chambre étant située au Nord. Les pots de réséda placés sur l'embrasure y meurent en huit jours.

Ce logement sombre, étroit, cet entourage de malheureux, aigrit Gervaise. L'amertume, l'humiliation la rongent ; elle gâche son ouvrage, manque des journées, quitte l'atelier par coup de tête. Nana, apprentie fleuriste, ne gagne rien. Coupeau continue de boire la paie. L'hiver on n'a ni pain, ni feu. Le terme vide le buffet et le poêle. Au milieu de cette existence rongée par la misère, Gervaise souffre encore des affamés qu'elle entend râler autour d'elle. Un silence de crevasion règne le long des murs, à

moins que des larmes de femmes et des plaintes d'enfants ne s'élèvent, lorsque des familles se disputent, pour tromper leur faim. « On était là dans une crampe au gosier générale, baillant par toutes ces bouches tendues ; et les poitrines se creusaient, rien qu'à respirer cet air, où les moucherons eux-mêmes n'auraient pas pu vivre, faute de nourriture » (25).

Gervaise, autrefois si énergique et ambitieuse, n'a plus la force de lutter. Ce milieu lui ôte tout courage ; il va même lui enlever ses derniers restes d'amour-propre. Pour oublier sa défaite dans la vie, pour échapper à ce logement lugubre, elle a recours comme son mari à la boisson. Elle va un soir relancer Coupeau à « l'Assommoir », succombe à l'idée de boire la paie avec lui. Son hérédité d'ivresse se réveille : « Oh, elle se connaissait, elle n'avait pas pour deux liards de volonté. On n'aurait qu'à lui donner une chiquenaude sur les reins pour l'envoyer faire une culbute dans la boisson » (26). L'alambic derrière elle lui inspire une peur mêlée de désir. C'est lui qui a changé son mari d'ouvrier travailleur, bon enfant, affectueux, en faînéant gouailleux et querelleux. L'alambic a chassé Coupeau loin du chantier, loin du foyer ; c'est un ennemi sournois, croupi dans le quartier, contre lequel les femmes sont impuissantes. Pourtant, elle a envie de le braver, de goûter une fois à son poison, de mettre son feu dans ses entrailles, « quand même sa langue brûlée aurait dû en peler un coup comme une orange » (27).

C'est la victoire de « l'Assommoir » et de son alambic morne, puissant, sans flamme, sans gaîté, au ronflement souterrain. Après avoir débauché l'homme, il débauche la femme, l'étreint dans ses pattes de cuivre pour ne plus la lâcher.

Gervaise tombe aussi bas que son homme, vit dans la

(25) *L'Assommoir*, p. 343.

(26) *L'Assommoir*, p. 364.

(27) *Idem.*, p. 365.

crotte, ne trouve plus de travail. Le quartier la méprise, les gens s'essuyent quand elle passe, peu lui importe. Elle n'a plus de fierté, plus aucun sentiment. Elle n'a que les besoins des bêtes. Avec les chiens, elle rôde autour des portes des marchands, avant l'arrivée des boueux, mange les déchets de viande, les melons pourris, les maquereaux tournés. Poussée par la faim, mue par le mobile le plus primitif, le plus terrible, elle essaie de se prostituer sur le boulevard, ne trouve même pas l'homme qui veuille d'elle, est ramassée par le tendre amoureux de jadis, Goujet.

Coupeau, comme Gervaise, est, de déchéance en déchéance, arrivé à la vie purement animale. Il est abruti d'alcool, son cerveau ne fonctionne plus, a perdu le contrôle de ses réflexes. Il regarde danser ses mains, ses jambes, sans pouvoir les arrêter. Ce n'est qu'un automate que l'alcool travaille à son gré. Il entre sept fois à Sainte-Anne en trois ans, et finit par y mourir, enlevé dans une suprême crise de delirium tremens.

Gervaise ne tarde pas à mourir du même mal que son mari. Elle crève comme un chien dans sa niche du sixième, sans personne ; on la découvre après deux jours, verte déjà et à moitié décomposée.

Voilà le sort de cet honnête ménage arrivé dans le quartier plein de bonnes intentions, de sages résolutions, et exterminé à quarante ans sous les effets de l'ivresse.

Le milieu a gâté les deux époux et fera de leur fille un produit empoisonné. Chez Nana, qui voit sa mère partie retrouver son amant, les instincts de vice s'éveillent de bonne heure. Encore adolescente, elle se promène avec ses petites amies sur le boulevard, se laisse arrêter par de jeunes ouvriers débraillés qui lui pincent la taille, écoute leurs gros mots, et les réflexions d'hommes soûls sans rougir, aspire sans dégoût leur odeur de vin et de sueur. A l'atelier de fleuriste où elle travaille, Nana complète son éducation par la fréquentation d'un tas de filles éreintées de misère et de vice. « On était les unes sur

les autres, on se pourrissait ensemble ; juste l'histoire de ces paniers de pommes, quand il y a des pommes gâtées » (28).

Nana qui comprend et sait beaucoup de choses est poussée par l'atelier et une certaine crânerie de son âge. A la maison, elle vit au milieu des querelles de l'ivrognerie, battue par son père pour les vilaines choses qu'elle n'a pas encore commises. Alors, un jour, elle finit par s'en aller avec « le vieux » qui la suit depuis longtemps. Quand sa mère lui fait des reproches, Nana lui réplique vertement : « Fiche-mois la paix, fallait pas me donner l'exemple » (29), de même que sa mère avait répondu aux reproches de sa grand'mère : « Jamais je ne vous ai jetée votre vie à vous. Oh, je sais, une jolie vie, des deux ou trois hommes, du vivant du père Coupeau... » (30).

Nana prostituée s'élèvera au rang de femme entretenue par les bourgeois de l'Empire, et vengera sur cette société cossue la misère et les faubourgs malsains qu'elle tolère au sein de la capitale.

L'histoire tragique de Gervaise, de Coupeau et de Nana n'est pas un cas isolé, mais bien un cas type de la grande ville. Dans *L'Assommoir* défilent non seulement Bibi, Mes-Bottes, Bec-Salé, Lantier, qui boit avec une certaine discrétion, mais aussi Bijard, qui tue sa femme, puis sa petite fille, à force de brutalités d'ivrogne. Des tableaux d'ensemble, tel que le boulevard le soir de la grande paie de quinzaine que nous avons cité en parlant de *Germinie Lacerteux*, montre « l'allumage » général du quartier, la triste attente des femmes à la sortie de l'usine ; guettant les hommes avant qu'ils dépensent leur argent au cabaret, s'en allant pleurant, ou cognées ou payées d'histoires, prouvent que l'ivresse est caractéristique du milieu social populaire.

(28) *L'Assommoir*, p. 379.

(29) *Idem.*, p. 406.

(30) *Idem.*, p. 292.

C'est pour cela que *L'Assommoir* a soulevé tant de protestations. D'ailleurs, Martino nous rappelle que si l'action des romans de Zola est toujours placée aux environs de 1865, sa documentation datait de 1875 et que cette documentation donne une physionomie toute contemporaine à ses romans, en dépit de l'apparence.

Déjà en '76, pendant que *L'Assommoir* paraissait en feuilleton, Zola a été obligé de se défendre. Il répond à un article très vif d'Albert Millaud, dans le *Figaro* du 1^{er} septembre : « Vous me traitez d' « écrivain démocratique et quelque peu socialiste » ; je n'accepte pas l'étiquette que vous me collez dans le dos... Mon œuvre n'est pas une œuvre de parti et de propagande, elle est une œuvre de vérité » (31).

L'accusation la plus fréquente qu'il eut à réfuter, est celle d'avoir insulté le peuple. Au contraire, il a simplement voulu protester contre la politique aveuglement idéaliste de son époque, qui « arrange la société comme un tapissier décore un salon, pour le gala » (32) ; il a voulu analyser non pas le peuple des idylles, mais le peuple de la rue, honteux et crotté, vivant dans la promiscuité et la misère. Il écrit à Georges Montorgueil : « Le vrai socialiste n'est pas celui qui dit la misère, les déchéances fatales du milieu, qui montre le bagne de la faim dans son horreur ! Les bénisseurs du peuple sont des élégiaques qu'il faut renvoyer aux rêvasseries humanitaires de 48. Si le peuple est si parfait, si divin, pourquoi vouloir améliorer sa destinée ? Non, il est en bas, dans l'ignorance et dans la boue, et c'est de là qu'on doit travailler à la tirer » (33).

Victor Hugo justement condamnait *L'Assommoir* com-

NOTE. M. Henry Duhamel a vu clair quand dans son compte-rendu de *Germinal* il accuse le roman de ne pas être à sa vraie date. Il prétend que la grève que Zola place en 1869 est celle qui a éclaté à Anzin en 1884. (Cf. lettre du 4 avril 1885, *Corr.* 1872-1902, p. 38).

(31) Lettre du 9 septembre 1876, *Corr.* 1872-1902, p. 454.

(32) Lettre du 13 février 1877, *Corr.* 1872-1902, p. 466.

(33) Lettre du 8 mars 1885, *Corr.* 1872-1902, p. 633.

me un mauvais livre, parce qu'en montrant l'ouvrier dans la débauche, il avait fourni un argument aux ennemis du peuple.

« Vous n'avez pas le droit de nudité », s'écrie-t-il, « sur la misère et le malheur ». Il continue : « Je n'ai pas craint de montrer les douleurs et la honte des *Misérables*. J'ai pris pour personnages un forçat, une fille publique, mais j'ai écrit ce livre avec la pensée constante de les relever de leur abjection. Je n'y ai pas failli un seul instant. J'ai pénétré dans ces misères pour les adoucir, pour les guérir. J'y ai pénétré en moraliste, en médecin, mais je ne veux pas qu'on s'y introduise en indifférent ou en curieux et nul n'en a le droit » (34).

Zola certes ne s'est pas introduit en indifférent dans ces milieux de misère. Comme le poète romantique, il veut attirer l'attention du public sur les souffrances du peuple, exciter leur pitié. Mais pour arriver à ce but, il n'entoure pas ses misérables d'une auréole, ne les montre pas dans une apothéose finale, ne les relève pas dans leur abjection. Il suit fidèlement les données de sa documentation, sans adoucissement sentimental ou moral. Sa portée est aussi humanitaire que celle de Hugo ; son moyen est plus brutal, peut-être aussi plus efficace. Il essaie non pas d'attendrir le lecteur, mais de le scandaliser, de susciter chez lui une indignation ardente.

Nulle part ce désir n'a été plus vif que dans *Germinal*. Dans la première esquisse de *L'Assommoir* (1868), Zola avait noté : « La politique chez le peuple avec ses bavardages, sa misère haineuse de la richesse, ses souffrances » (35). Cependant quand il en vint à écrire *L'Assommoir*, il ne posa comme ouvrier politique que Lantier, personnage écœurant d'ailleurs, fainéant, beau parleur, qui vit aux crochets des femmes. Quand Zola fut obligé de se docu-

(34) Cité par LÉON DEFFOUX : *La Publication de l'Assommoir*, pp. 100, 101, d'après Alfred BARDOU : *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres*, 1880.

(35) Idem., Cité p. 33.

menter pour *Germinal*, il connut le socialisme, auquel il était resté indifférent. Il se précipita dessus, comme il l'avait fait autrefois sur les doctrines de Taine et de Claude Bernard, se l'assimila avec enthousiasme. Il ne refusa plus l'étiquette d'écrivain socialiste que Millaud lui avait assignée. Écrivant à Edouard Rod en 1884, il fit allusion à *Germinal* dans ces termes : « J'ai tous mes documents pour un roman socialiste » (36). A la veille d'aborder *La Terre*, il avoua à M. J. Van Santen Kolff : « Toutes les fois maintenant que j'entreprends une étude, je me heurte au socialisme » (37).

C'était fatal. Le socialisme, quoique très faible politiquement, avait déjà de nombreux partisans dans le peuple. D'autre part, une étude approfondie d'une certaine classe doit vous mener à formuler des opinions sur cette classe, à approuver ou désapprouver ses ambitions, à estimer la portée de sa poussée sociale et ses conséquences probables. Zola avait beau imiter Claude Bernard, essayer de garder l'impartialité d'un médecin devant les maladies du corps social, il ne pouvait pas en rester là ; il fallait donner un sens et un but à son enquête, fournir une signification sociale du milieu social, tirer une conclusion de ses recherches. « Le rêve d'impartialité et d'enquête scientifique que comportait la théorie du roman naturaliste, c'était une gageure impossible », dit Martino (38).

Dans *Germinal*, Zola a nettement une intention socialiste. Il traite l'industrie houillère du Nord et montre l'erreur séculaire dont sont victimes les mineurs ; il stigmatise l'éternelle injustice des classes. *Germinal* constitue la plus vaste étude de milieu dans le roman du XIX^{me} siècle. Dans *L'Assommoir*, Zola avait exposé les effets physiques, moraux, sociaux, de l'alcoolisme dans le peuple parisien. Le remède est l'assainissement des faubourgs, la fermeture

(36) Lettre du 16 mars 1884, *Corr.* 1872-1902, p. 611.

(37) Lettre datée juin 1886, *Corr.* 1872-1902, p. 661.

(38) P. MARTINO : *Le Naturalisme Français*, p. 88.

des cabarets, l'ouverture des écoles. Ce mal, si terrible qu'il puisse être, ne touche qu'une partie de la population de Paris ; son remède peut être réalisé par des architectes et le comité d'hygiène de la Ville. Dans *Germinal*, Zola aborde une unité essentielle de l'économie politique de la nation.

Cette unité, il l'étudie à fond, car il veut faire un plaidoyer sans réplique, présenter un cas parfait. Plusieurs passages de sa correspondance et de ses œuvres critiques témoignent de son absolue sincérité de l'étude du milieu. Parlant des Goncourt dans *Les Documents Humains*, il commente la nature biographique de leurs romans : « Personnellement, j'ajouterai que je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains plus vastes ; sans conclure, on peut, selon moi, épuiser une matière » (39). Il écrit à J.-K. Huysmans : « Plus je vais, et plus je me détache des coins d'observation simplement curieux, plus j'ai l'amour des grands créateurs abondants qui apportent un monde » (40). Et en 1891, même aveu, dans une lettre où il explique à J. Van Santen Kolff la difficulté qu'il éprouve à introduire tous les détails voulus dans *La Débâcle* : « Quand je m'attaque à un sujet, je voudrais y faire entrer le monde entier. De là mes tourments, dans ce désir de l'énorme et de totalité, qui ne se contente jamais » (41).

Dans *Germinal*, il commence par expliquer le cas des patrons, pris dans l'engrenage d'une crise générale, aggravée en ce qui concerne la houille par la cessation des commandes de fonte et de fer de l'Amérique. Concurrencée par la Belgique, n'arrivant pas à se débarrasser de leur stock à cause de la réduction de demandes, la Compagnie cherche à réduire ses frais de revient. « Il est assez admirable », commente Denis Saurat, « que Zola ait su tenir

(39) *Le Roman Expérimental*, p. 212.

(40) Lettre du 10 mai 1883, *Corr.* 1872-1902, p. 595.

(41) Lettre du 4 septembre 1891, *Corr.* 1872-1902, p. 737.

bride à son sentiment de la responsabilité et n'ait pas chargé les patrons de *Germinal* d'une causalité qui évidemment les dépasse » (42).

Zola montre d'abord le directeur d'une raideur militaire, simple outil dans la main de ses chefs, puis le type du patron indépendant, vivant en marge des gros intérêts de la Compagnie minière, loyal avec les ouvriers et qui les paie autant que ses bénéfices le lui permettent. Le romancier présente aussi des types d'actionnaires, les Grégoire, bien intentionnés sans doute, mais ignorants de la misère des mineurs qui luttent à côté d'eux. Puis il présente l'ingénieur Négrel, d'une autorité cassante, mais courageux au moment du danger ; le maître-porion Dansaert, un Belge à face épaisse ; le porion Richomme, ancien mineur resté bon pour les camarades ; Maigret, ancien mineur également, à qui la Compagnie a accordé le monopole de l'épicerie, et qui alloue des crédits selon les désirs des patrons ; le machiniste qui, debout à la barre de la machine, écoute les signaux des sonneries, les yeux fixés sur un tableau indicateur ; les moulineurs qui reçoivent les berlines dans la salle de réception ; le receveur dans son bureau sous le beffroi ; le marqueur de la lampisterie qui inscrit dans le registre l'heure de la descente ; les haveurs, qui, suant dans la chaleur suffocante des galeries, donnent des coups de rivelaine dans la veine, tandis que d'autres boisent la voûte ; les herscheuses qui poussent les berlines, les bras raidis, la croupe tendue, pour gagner trente sous par jour ; les galibots, gamins de douze à quinze ans, qui ouvrent et ferment les portes d'aération derrière les trains de berlines ; le palefrenier Mouque ; les ouvriers de la coupe à terre qui, l'après-midi, prennent les déblais laissés au fond de la galerie, et remblaient les tranchées exploitées de la veine ; les charretiers qui montent les déblais sur le terri ; en un mot toute la hiérarchie de la mine.

(42) Denis SAURAT : *Perspectives*, p. 137.

Ces mineurs qui font un travail de brute, menacés des éboulements, des coups de grisou, des fuites du cuvelage, gagnent à peine de quoi vivre. Ils se nourrissent de soupe, de pommes de terre, de pissenlits que les enfants cueillent dans les champs. Dans les petits jardins derrière leur maison, ils cultivent des légumes. Leur grand régal, un jour de fête, est un lapin.

Cette nourriture insuffisante, les conditions malsaines de leur travail, les rendent victimes de toutes sortes de maladies : l'anémie, les scrofules, l'asthme, la bronchite noire, les rhumatismes. Dans son anxiété d'être complet, Zola a dressé une longue liste des maladies spéciales des mineurs, avec le projet d'en infliger une à chaque comparse. « Heureusement qu'en écrivant *Germinal* », remarque Martineau, « l'auteur a négligé plus de la moitié de ces indications, c'eût été un musée pathologique » (43).

Le docteur Vanderhagen, harcelé de travail, impuissant à remédier aux causes de la maladie, soulage les mineurs de ses faibles lumières médicales. Le soutien spirituel est apporté par le curé bourgeois, qui laisse ce troupeau de côté, puis par le curé militant, annonçant le règne des déshérités, recommandant aux gens mourant de faim de venir à l'église, puisque Dieu pourvoit à tous les besoins.

Comme distraction, les mineurs, le dimanche, vont boire de la bière et jouer aux quilles aux cabarets, si nombreux que sur mille maisons, il y en a plus de cinq cents. Puis ils profitent du seul plaisir qui ne coûte rien. Dans leurs petites maisons de briques, adossées les unes aux autres comme des corps de caserne, il n'y a qu'une salle au rez-de-chaussée et une chambre au premier pour loger toute une famille et parfois même un locataire. Alors, cette promiscuité amène les mêmes mœurs que chez les ouvriers de *L'Assommoir*. Les enfants se vicient, l'épouse couche avec

(43) H. MARTINEAU : *Le Roman Scientifique d'Emile Zola*, p. 66.

son pensionnaire, les herscheuses sont des filles-mères à dix-sept ans.

Minces plaisirs pour compenser leurs peines. Les mineurs, sortant de leur résignation héréditaire, commencent à écouter les réformateurs. Zola en introduit quatre types : Rassenneur, ancien ouvrier renvoyé par la Compagnie, avocat des compromis, et non pas de la lutte ouverte contre le patronat ; Etienne Lantier, intelligent, ambitieux, qui veut s'élever et s'instruire, s'indigne contre le standard de vie des ouvriers et se perd dans toutes sortes de systèmes socialistes, sans arriver à les coordonner en un plan précis ; Pluchart, orateur à l'éloquence religieuse, qui passe son temps à aller d'un meeting à l'autre pour rallier les ouvriers à l'Internationale ; Souveraine, nihiliste russe, mystique, qui a renoncé à sa fortune personnelle pour se faire simple ouvrier.

Dans *L'Assommoir*, Zola avait démontré l'influence du milieu sur le ménage Coupeau, en indiquant par des tableaux complémentaires que ce ménage était typique. Dans *Germinal*, il réalise l'idéal du roman basé sur l'étude du milieu social ; il fait manœuvrer son milieu en bloc. A peine peut-on dire que le ménage Maheu, comme le ménage Coupeau, tient le centre du tableau. Les Maheu, Etienne, Hennebeau, Denuelin, les Grégoire, marchent tous de front. Combien *Germinal* serait diminué si l'intrigue du roman, semblable à celle de *La Bête Humaine*, était constituée par le besoin de tuer chez Etienne Lantier, par l'impuissance amoureuse de Hennebeau, par l'amour d'Etienne et de Catherine, tous ces thèmes physiologiques que Zola affectionne. Au contraire, dans *Germinal*, il agglomère toutes ces histoires particulières dans une grande action centrale, qui absorbe comparses et figures principales, les unit dans un magnifique mouvement d'ensemble, qui met en branle tout le pays de Marchiennes.

L'action sera la grève. Zola fera remuer la foule immense des mineurs de la manière la plus simple : par la

faim, faim qui était arrivée à faire de Gervaise une prostituée. Ces hommes qui ne mangent déjà pas à leur faim se révoltent devant l'abaissement de salaire que leur propose la Compagnie. Ils adhèrent en masse à l'Internationale. Ces dix mille charbonniers, tranquilles, modérés, patients, se gargarisent d'un rêve de bouleversement général, de la création d'une ère nouvelle, où l'ouvrier aurait à son tour pouvoir et richesse, grâce à la coopération de tous les travailleurs du monde. La faim avait fait de Gervaise une bête sournoise et penaude. La faim, plus l'idée de vengeance prêchée par le socialisme, fera des mineurs des bêtes féroces, les lancera contre leurs semblables, contre les machines, contre les bourgeois, dans un aveugle besoin de destruction.

A Jean-Bart, ils forcent les ouvriers non grévistes à sortir de la mine et les huent. A la Madeleine, ils jettent des pierres aux quelques mineurs attardés après la sortie. A la Victoire, ils chassent à coups de briques les ouvriers de la coupe à terre, et rentrent en possession de la mine. Alors, exaltés par la faim, se figurant vaguement qu'ils se vengent de leur esclavage à la machine, ils s'attaquent aux choses. Rageusement, en bande, ils arrachent les rails, à coups de barre de fer, à coups de briques; ils massacrent la pompe. Les femmes, comme des furies, envahissent la lampisterie, cassent les lampes à la volée, avec des bâtons. « Une poche de rancune crevait en eux, une poche empoisonnée, grossie lentement. Des années et des années de faim les torturaient d'une fringale de massacre et de destruction » (44).

Cette fringale de massacre va se satisfaire non seulement sur les camarades déserteurs, sur le matériel des fosses, mais sur le directeur de la mine. Ces Flamands placides sont transformés en une force grondante, menaçante, qui n'entend plus raison. Les femmes surtout sont agitées

d'une fureur meurtrière, « les dents et les ongles en dehors, aboyantes comme des chiennes » (45).

Elles se jettent sur la petite Cécile Grégoire, lui arrachent ses vêtements, ignorant au juste son identité. « Et d'ailleurs, peu importait, c'étaient sa robe de soie, son manteau de fourrure, jusqu'à la plume blanche de son chapeau qui exaspéraient. Elle sentait le parfum, elle avait une montre, elle avait une peau fine de fainéante qui ne touchait pas au charbon » (46).

Alors, le cri de bataille qui a charrié cette horde de milliers d'êtres à travers toute l'immense plaine des Marchiennes : « Du pain ! », se transforme en un autre cri : « A mort les bourgeois ! ».

Ceux-ci se protègent par la milice. Mais cette force armée ne fait qu'accroître la rancune, la haine farouche contre cette classe qui, suivant les mineurs, les opprime. Les Maheu, autrefois si modestes dans leurs demandes, si courageux et si fiers dans leur vie dure, voient rouge. La Maheu parle de tuer le monde, d'instaurer la république de la guillotine pour débarrasser la terre des voleurs et des riches. Elle refuse avec tout le coron d'accepter les concessions de la Compagnie. Non, il faut maintenant non pas un accommodage, mais la justice intégrale. « En voilà assez, peut-être, notre tour est venu... Quand je pense que le père, le grand'père, tous ceux d'auparavant, ont souffert ce que nous souffrons, et que nos fils, les fils de nos fils, le souffriront encore, ça me rend folle, je prendrais un couteau... » (47).

Même le vieux Bonnemort, qui a été trois fois retiré de la mine, une fois avec le poil roussi, une autre avec de la terre jusqu'au gésier, une troisième avec l'estomac gonflé d'eau, hébété de misère, sort de son demi-siècle de résignation pour étrangler avec volupté la petite bourgeoise Cécile.

(45 et 46) *Germinal*, pp. 340, 343, 375.

(47) *Germinal*, pp. 340, 343, 375.

Une exaltation de la mort pousse les mineurs aux actes les plus fous. Ils défient les soldats qui gardent la mine, les insultent, leur jettent des pierres, dans un tranquille mépris de la mort. Cependant, quand les soldats tirent, une stupeur les abasourdit. Leur résistance héroïque, stoïcienne, n'a donc amené qu'un surcroît de malheur : la mort greffée sur la faim.

Et cette faim qui avait soufflé leur révolte, la brise aussi facilement. Les mineurs ont des femmes, des enfants ; il faut capituler, accepter les conditions de la Compagnie, plier de nouveau l'échine, rentrer dans le bague souterrain, dans l'ancienne subordination.

Cette grève, même domptée, a eu une portée énorme : « Les charbonniers s'étaient comptés, ils avaient essayé leur force, secoué de leur cri de justice les ouvriers de la France entière » (48). Cette grève qui a éclaté dans un groupe social va atteindre tous les groupes sociaux. Une révolution générale se fera qui secouera l'ancienne société en ruines ; on s'enrégimentera en syndicats, on s'élèvera non par la violence, mais par la loi, jusqu'au jour où l'on sera assez fort pour s'emparer du pouvoir. Et *Germinal* finit sur une vision apocalyptique de la germination de la terre, d'où sortira une armée noire, vengeresse, prête pour les récoltes futures.

Dessignolle précise que Zola n'a été qu'un démolisseur dans les Rougon-Macquart. « Zola n'a toutefois point fait de critique économique et politique dans le vrai sens du mot. Il a montré seulement ce que pensaient les personnages dont il a peint les caractères, c'est-à-dire qu'il a prouvé que tout devait être démoli, reconstitué d'après les idées nouvelles, qu'il fallait extirper de la chair vivante des nations les germes de corruption et de dégénérescence qui y pullulent, faire du peuple malheureux et oppressé le peuple-roi » (49).

(48) *Germinal*, p. 499.

(49) H. DESSIGNOLLE ; *La question sociale dans Emile Zola*, p. 46.

Ce n'est que dans *Les Trois Villes* et les *Evangelies*, que Zola se montre constructif, qu'il propose les moyens de construire la cité de justice et de bonheur. Ce ne sont plus des romans naturalistes, ce sont des expressions de foi, des œuvres de propagande. L'intention documentaire diminue jusqu'à disparaître complètement et laisser toute la place à l'intention socialiste. Zola abandonne ses procédés d'autrefois. « Plus exactement », précise Martano, « il continuait à dessiner des personnages typiques et des tableaux symboliques ; mais ces types et ces symboles, qu'il créait autrefois à coups de documents, qu'il donnait comme un extrait de faits, il les crée maintenant de toutes pièces, pour satisfaire ses préférences de pensée » (50). Ainsi croule le principe de documentation que Zola avait tant prôné ; ainsi le roman naturaliste aboutit au roman à thèse.

(50) P. MARTINO : *Le Naturalisme Français*, p. 214.

CONCLUSION

Cette tendance dogmatique du naturalisme est une des causes de sa mort.

Mais il y en avait d'autres. Zola avait donné à son milieu une envergure sans pareille, avait remué des ensembles grandioses, ébranlé toute une classe, mais toujours en rabaisant ses personnages au niveau des bêtes. Système certes très fort, mais aussi très restreint. Ces études sociales ont une portée immense, une portée sociale ; elles n'ont pas de portée philosophique. Elles sont étendues, et manquent de profondeur.

Le moment est venu où l'on s'est rassasié de cette formule franche et brutale, où l'on a eu envie de traiter une matière psychologique plus raffinée et plus complexe, où l'on s'est dégoûté de cet âpre *struggle for life*, « *struggle* sous sa forme niaise, incompatible avec les instincts d'une haute race, le *struggle* autorisant les attaques violentes », comme disent les cinq rebelles dans leur manifeste (1). « Nous répudions ces bonhommes de rhétorique zoliste, ces silhouettes énormes, surhumaines et biscornues, dénuées de complication, jetées brutalement en masses lourdes, dans des milieux aperçus au hasard des portières d'express » (2).

Huysmans, dans sa préface à *A Rebours* (1903), expose clairement les limitations du naturalisme. « Cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des person-

(1) *Le Manifeste des Cinq* (19 août 1877, *Figaro*), Cité par M. Le BLOND, *La Publication de la Terre*, p. 66.

(2) *Idem.*, p. 66.

nages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rebâcher en piétinant sur place. Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception ; elle se confinait donc dans l'existence commune, s'efforçait sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens... » (3).

C'est là un malentendu que Zola a essayé en vain de dissiper. Il n'a jamais voulu se borner à la peinture de l'« existence commune ». Il critique les réalistes parce qu'ils choisissent leurs sujets uniquement dans la bourgeoisie et dans le menu peuple ; ils « restreignent singulièrement le champ littéraire. On ne les écoutera pas parce qu'une littérature ne peut s'enfermer dans le monde étroit où ils semblent vouloir la mettre » (4).

S'il condamne ainsi les réalistes, combien il doit lutter contre le préjugé qui voudrait reléguer le naturalisme aux basses classes. Dans son article intitulé *Les Documents Humains*, il se fâche vertement : « *L'Assommoir*, toujours *L'Assommoir* ! On veut faire de ce livre je ne sais quel évangile absurde. Eh ! j'ai écrit dix romans avant celui-là, j'en écrirai dix autres. J'ai pris pour sujet la société toute entière ; j'ai promené déjà mes personnages dans vingt mondes différents, jusque dans le monde du rêve. Ne dites donc pas que j'ai l'idiote prétention de ne peindre que le ruisseau » (5).

Et à Georges Renard, à propos de son étude sur *Le Naturalisme contemporain*, Zola écrit plus amicalement : « un seul reproche : vous nous avez trop enfermés dans le bas, le grossier, le populaire. Personnellement, j'ai au plus deux romans sur le peuple (cette lettre est du 10 mai 1884, par conséquent antérieure à *Germinal*), et j'en ai dix sur la bourgeoisie petite et grande... La vérité est que nous avons abordé tous les mondes... ».

(3) Cité par MARTINO : *Le Naturalisme Français*, p. 202.

(4) *Le Roman Expérimental*, p. 250.

(5) Idem., p. 210.

(6) Corr., pp. 615, 616.

Oui, mais pas avec succès. Et voilà la cause du malentendu. Zola a essayé de peindre des milieux élevés : le milieu de la haute finance dans *La Curée*, le milieu officiel du Second Empire dans *Son Excellence Eugène Rougon*, mais ce sont des romans qui ne convainquent pas. Dans ces œuvres, comme le fait remarquer Alexis, Zola a tâché de se représenter des milieux luxueux où ils n'avait jamais pénétré. L'expérience personnelle lui fait défaut, et la documentation est difficile. Zola pouvait aller écouter les propos des ouvriers dans un cabaret, ou tendre l'oreille pendant qu'il attendait près d'eux un autobus, ou cueillir dans le journal des anecdotes qui dépeignent leur vie. Les milieux distingués lui demeurent fermés, inaccessibles. Alors Zola a recours aux souvenirs des amis et aux lectures. On connaît la comique histoire de Flaubert lui faisant la mimique de l'Empereur pour *La Curée*. « Pour le reste », nous informe Alexis, « un livre très documenté, *Souvenirs d'un valet de chambre*, lui donna à peu près tout » (7). On se demande en quelle mesure les médisances et bavardages d'un valet de chambre peuvent servir de base solide à l'étude d'un milieu social.

Anatole France, interviewé par Jules Huret, prononça cet arrêt sur la mort prématurée du naturalisme : « Les deux Goncourt auraient pu sauver le naturalisme et assurer sa durée, s'ils s'étaient décidés à faire du naturalisme mondain, c'est-à-dire, s'ils avaient dirigé leur objectif vers les sphères mondaines. La réalité est aussi bien là qu'ailleurs, et les passions d'une femme du monde sont aussi intéressantes et fécondes en observations que celles des laveuses de vaisselle et des filles. Mais ils y ont pensé trop tard, sans doute, et *Chérie* reste dans cette voie un tâtonnement » (8).

Ils y ont pensé en effet, ce qui témoigne déjà d'une grande clairvoyance. Edmond déclare dans sa préface aux *Frères Zemganno* : « On peut publier des *Assommoir* et

(7) P. ALEXIS : *Notes d'un Ami*, p. 103.

(8) Jules HURET : *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 4.

des *Germinie Lacerteux*, et agiter et remuer et passionner une partie du public. Oui, mais, pour moi, les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'*étude d'après nature* en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami M. Zola et peut-être moi-même nous avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction..., ce jour-là seulement, le classicisme et sa queue seront tués » (9).

Sans attendre « cet écrivain de talent » que sera Paul Bourget, Goncourt tente lui-même cette analyse d'un milieu distingué. Mais *Chérie* est un avorton pitoyable. C'est l'histoire d'une petite poupée parisienne, d'une jeune fille « chic », qui, à cause de ses caprices d'enfant gâtée, et d'une dot médiocre, ne trouve pas de parti ; sensuelle des pieds à la tête, cette « petite vierge mondaine » (10) meurt parce que, comme dit son médecin, « l'ovulation appelle la fécondation » (11). *Chérie* ne songe qu'à ses toilettes, c'est une figure à peine intéressante. Le babillage inepte des milieux mondains où elle gravite est fort ennuyeux. Tout cela demande à être creusé.

Le grand public d'ailleurs ignore cette tentative. Bien que suivant l'orientation du moment vers les milieux mondains, elle garde encore une forte charpente physiologique et naturaliste. *Chérie* a été faite des notes anciennes des Goncourt, complétées par les lettres de jeunes filles et de jeunes femmes qu'ils avaient sollicitées dans la préface de *La Faustin*. J.-H. Rosny aîné estime qu'« il n'y a guère d'imagination dans *Chérie*. C'est une œuvre essentiellement documentaire... » (12).

(9) Préface aux *Frères Zemganno*, p. 9.

(10 et 11) *Chérie*, pp. 222, 249.

(12) J.-H. ROSNY Aîné, Postface à *Chérie*, p. 269.

Or, il y a justement un mouvement de réaction contre le roman documentaire. *Le Disciple* de Bourget est une attaque contre la doctrine de Taine, contre la hantise du document et l'expérimentation psychologique. La science avait privé l'homme de son mystère, l'avait rabaissé pour le mettre dans la région animale. C'était un animal dont le système nerveux était fort développé, dont le milieu intérieur organique, pour parler comme Claude Bernard, était d'une complication et d'une finesse extrêmes, mais c'était un animal, et comme tel, accessible à l'analyse. Son cerveau n'était qu'une simple fonction de son corps ; ses idées, ses goûts, ses intuitions, ses aversions, étaient des produits dont on pouvoit tracer les sources soit dans l'hérédité, soit dans les circonstances extérieures.

Cependant, vers 1890, les romanciers font un retour vers la psychologie... psychologique et non pas physiologique. On commence à croire qu'il y a peut-être chez l'être cultivé et sensible, des recoins obscurs de l'esprit qui ne peuvent s'expliquer entièrement par la famille et le milieu. Déjà, en 1884, Desprez protestait contre l'empirisme de Zola : « Les influences extérieures exercent souvent sur l'homme une action prépondérante, mais ces éléments ne sont pas les seuls, et je ne puis trouver l'explication de certains phénomènes que dans la constatation de certaines causes encore indéterminées, mais qui existent, puisque j'en vois l'effet » (13).

On s'inquiète de ces « causes indéterminées », on se met à méditer sur le problème de la personnalité, sur le profond inconnu de l'homme. Goncourt, précurseur ici comme dans *Chérie*, réclame amèrement ses droits de chef de brigade : « J'ai donné la formule complète du naturalisme dans *Germinie Lacerteux* », écrit-il en 1891, « et les livres qui sont venus après ont été faits absolument d'après la méthode enseignée par ce livre. Maintenant, du natu-

(13) LOUIS DESPREZ : *L'Evolution Naturaliste*, p. 220.

ralisme, j'ai été le premier à en sortir, et non par l'imitation d'un succès dans un autre genre à côté, mais par ce goût du neuf en littérature, qui est en moi. Et le psychisme, le symbolisme, le satanisme cérébral, ce avec quoi les jeunes veulent le remplacer, avant qu'aucun d'eux n'y songeât, n'ai-je pas cherché à introduire ces agents de dématérialisation dans *Madame Gervaisais*, *Les Frères Zemganno*, *La Faustine* ? » (14).

Ces agents de dématérialisation sont surtout évidents dans *La Faustin*. Goncourt s'était documenté pour ce livre aussi scrupuleusement qu'il en avait l'habitude. Mais après la première lecture de *La Faustin* devant les ménages Daudet, Zola, Charpentier, Hérédia et les jeunes de Médan, il notait avec étonnement ; « Les chapitres documentés de l'humanité la plus saisie sur le vif, n'ont pas l'air de porter. En revanche, les chapitres que je méprise un peu, les chapitres de pure imagination, empoignent le petit public. Et le Grec Athanassiadis est pris par Zola pour un personnage crayonné d'après nature » (15).

Donc l'imagination peut forger de toutes pièces des êtres vraisemblables. C'est grâce à elle également que l'on pénètre dans l'intimité d'un personnage basé en partie sur le document (lettres et propos d'actrices). *La Faustin*, sans éducation, dans l'ignorance absolue de l'époque qu'elle représente, incarne pourtant avec majesté et justesse l'héroïne de la tragédie classique. Goncourt essaie d'analyser comment son rôle se crée en elle, de deviner quelle obscure intuition, quel lien avec le passé, permettent à cette femme sortie de la boue de comprendre l'âme d'une reine grecque. Et il convient que la seule explication de ce miracle, de « cette faculté de somnambule lucide, de *voyante* du grand passé » (16), ce soit l'instinct.

(14) *Journal*, VIII, p. 242.

(15) Note du *Journal*, avril 1882, citée par L. DESCAGES, Postface à *La Faustin*, p. 272.

(16) *La Faustin*, p. 51.

C'est ce mystère, ces étranges affinités, qui ont intrigué la jeune garde. Céard et Geoffroy en font des articles élogieux. Bourget est fasciné par le personnage de l'honorable Selwyn, espèce d'Oscar Wilde, jeune malgré sa peau boucanée, sa boutonnière fleurie, sa conversation brillante ; il est le débaucheur sadique de l'adolescence. *La Faustin* sera un des livres le plus caressé de Des Esseintes.

En effet, une lignée d'écrivains naîtront, Huysmans, Bourget, Barrès avec son « culte du moi », Proust, qui vont considérer l'homme non seulement par le dehors, par le milieu, mais qui vont essayer, tel Goncourt, de pénétrer son esprit, d'étudier ses lointaines associations d'idées, le fonctionnement de sa mémoire, la lente formation de sa personnalité. Ils considéreront le moi que l'individu se crée au fond de lui-même, en travaillant sa pensée, comme *La Faustin* travaillait son rôle, reculée au fond d'elle-même, retirée de son entourage matériel.



Bourget, jetant un coup d'œil rétrospectif sur la littérature du XIX^{me} siècle, écrit de Balzac : « En définitive, il est demeuré le seul capable de cette double vision du monde social et du monde individuel, grâce à une puissance de génie créateur qui le met à part de toutes les théories » (17).

Balzac, en effet, a créé des hommes d'une intensité de vie extraordinaire : Grandet, Goriot, Vautrin, le cousin Pans, le baron Hulot, Claes, Birotteau, qui ressortent de leur milieu en un relief frappant. Avare, Christ de la paternité, forçat intelligent et audacieux, collectionneur passionné, homme de tempérament indomptable, chercher acharné de l'Absolu, commerçant scrupuleusement honnête, ces hommes s'élèvent au-dessus des circonstances exté-

(17) Paul BOURGET : *Etudes et Portraits*, p. 273.

rieures. Balzac, par souci esthétique aussi bien que par logique scientifique, les a placés dans les milieux qui leur conviennent le mieux, où leurs passions peuvent se nourrir ou se faire remarquer, de même qu'un zoologiste placera l'espèce qu'il se propose d'étudier sur le terrain qui lui est propice, ou qui facilitera son observation. Baldensperger nous prévient qu'il ne faut pas interpréter les maisons de la *Comédie Humaine* comme des daguerréotypes : « Ce qu'il faut y voir décidément, c'est l'analogie de ces toiles, panoramiques ou fragmentaires, où les musées d'histoire naturelle réunissent autour de leur figuration exotique, pingouins, antilopes ou serpents à sonnettes un ensemble explicatif, terre, ciel et flore, qui fait de chaque être animé un si parfait exposant de son petit coin du monde » (18).

Flaubert aussi, dans *Madame Bovary* du moins, a réussi comme Balzac, à maintenir cet équilibre difficile entre personnage et milieu. Emma Bovary, jeune femme sensuelle et romanesque, comprimée par les conventions et la médiocrité de la vie bourgeoise provinciale, domine néanmoins cette vie ambiante, nettement silhouettée sur le fond des Bertaux, de Tostes, d'Yonville, de Rouen.

Cependant, dans *l'Education Sentimentale*, Flaubert commence à succomber au danger qui menace tout écrivain profondément attaché à l'importance déterminante du milieu : celui-ci tend à étendre sa supériorité scientifique, ce qui est naturel, mais aussi esthétique. Le fond, que ce soit par le grouillement de sa foule ou par ses couleurs vives, détourne l'attention des personnages, et mange les figures du premier plan. Frédéric et Marie Arnoux sont un peu masqués par les comparses nombreux qui tournent autour d'eux : peintres, journalistes, hommes de lettres, acteurs, mondains, socialistes, fille ; il arrive qu'on les perde dans ces réunions politiques, dans ces réceptions immenses, dans ces émeutes turbulentes qui secouent Paris.

(18) F. BALDENSPERGER : *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, p. 91.

La lumière éclatante que les Goncourt projettent sur la nature attire le regard du lecteur loin de Manette, de Coriolis, d'Anatole. La personnalité de Madame Gervaisais est absorbée dans la personnalité plus vaste et plus variée de Rome.

Zola, esprit plutôt puissant que fin, a renoncé en grande partie à « cette double vision » du monde social et individuel que ses devanciers avaient essayé de réaliser. Il peint rarement des caractères, il s'attache bien plus souvent à la peinture des types, des gens qui n'existent que par rapport à leur milieu. La description du milieu avait pris des proportions telles qu'elle ne pouvait plus se justifier par son influence sur un héros ou sur une héroïne, mais sur toute une classe.

Vu,

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris :*

J. VENDRYÈS.

*Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris :*

ROUSSY.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

1880. Emile ZOLA. — *Le roman expérimental*, Charpentier, in-12.
1881. Emile ZOLA. — *Les Romanciers naturalistes*, Charpentier, in-12.
1883. F. BRUNETÈRE. — *Le roman naturaliste*, Lévy, in-12.
1884. Louis DESPREZ. — *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, in-12.
1900. E. GILBERT. — *Le roman en France au XIX^me siècle*, Plon, in-12.
1913. Pierre MARTINO. — *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, in-12.
1913. Emile BOUVIER. — *La bataille réaliste*, Paris, Fontemoing, in-12.
1924. Léon DEFFOUX et Emile ZAVIE. — *Le groupe de Médan*, Payot, in-16.
1929. Léon DEFFOUX. — *Le naturalisme*, Paris, Les Œuvres Représentatives, in-16.
1931. Pierre MARTINO. — *Le naturalisme français*, Armand Colin, in-16.
1931. Edouard MAYNIAL. — *L'époque réaliste*, Paris, Les Œuvres Représentatives, in-12.
1936. René DUMESNIL. — *Le réalisme*, Paris, J. de Gigord, in-8.

BALZAC

ŒUVRES LUES :

Dans l'édition Olendorff, Paris 1901-1902, in-12 :

Les Chouans.

La Maison du Chat-qui-Pelote.

Gobseck.

La Femme de Trente Ans.

Le Chef-d'Œuvre inconnu.

La Peau de Chagrin.

Le Colonel Chabert.

La Femme abandonnée.

Eugénie Grandet.

L'illustre Gaudissart.

Séraphita.

Le Père Goriot.

Le Lys dans la Vallée.

Les Illusions perdues.

Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau.

Le Curé de Village.

Les Paysans.

L'envers de l'Histoire contemporaine.

Dans l'édition Conard, Paris, 1912-1936, in-8 :

Le Curé de Tours.

Histoire des Treize.

Le Médecin de Campagne.

La Recherche de l'Absolu.

Splendeurs et Misères des Courtisanes.

Ursule Mirouet.

Avant-Propos de la Comédie Humaine.

La Cousine Bette.

Le Cousin Pons.

RÉFÉRENCES

1859. Théophile GAUTHIER. — *Balzac*, Poulet-Malassis, in-12.
1878. Henry JAMES. — *French Novelists and Poets*, Macmillan, London, in-12.
1880. Emile ZOLA. — *Le Roman expérimental*, Charpentier, in-12.
1881. Emile ZOLA. — *Les romanciers naturalistes*, Charpentier, in-12.
1888. Gabriel FERRY (Gabriel de Bellemare). — *Balzac et ses amies*, Calmann-Lévy, in-18.
1889. Paul BOURGET. — *Etudes et Portraits (Réflexions sur l'art du roman)*, Lemerre, in-16.
1899. Dr. Auguste CABANÈS. — *Balzac ignoré*, Paris, A. Charles, in-4°.
1900. E. GILBERT. — *Le roman en France au XIX^{me} siècle*, Plon, in-12.
1901. H. TAINE. — *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, in-12.
1905. André LE BRETON. — *Balzac*, Armand Colin, in-12.
1906. F. BRUNETIÈRE. — *Balzac*, Calmann-Lévy, in-12.
1913. Emile FAGUET. — *Balzac*, Hachette, in-12.
1924. Alfred JARRY. — *Le dernier logis de Balzac*, Paris, Kra, in-8.
1926. H. CLOUZOT et R.-H. VALENSI. — *Le Paris de la Comédie Humaine*, Paris, Le Goupy, in-8.
1926. Léon GOZLAN. — *Balzac en pantoufles*, Lemercier, in-8.
1927. F. BALDENSBERGER. — *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Champion, in-8.
1927. Charles FEGDAL. — *Essais critiques sur l'art moderne (Balzac critique d'Art, p. 141-149)*, Stock, in-12.
1928. Hélène ALTSZYLER. — *La genèse et le plan des caractères dans l'œuvre de Balzac*, Paris, F. Alcan, in-8.
1929. Pierre ABRAHAM. — *Balzac. Recherches sur la création intellectuelle*, Rieder, in-8.
1929. W.-H. ROYCE. — *A Balzac Bibliography*, University Chicago Presse, Chicago, in-8.

1931. Pierre ABRAHAM. — *Balzac. Recherches sur la création intellectuelle, Créatures chez Balzac*, Nouvelle Revue Française, in-16.
1931. Marc BLANCHARD. — *La Campagne et ses habitants dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Champion, in-8.
1933. Ernest-Robert CURTIUS. — *Balzac*, traduit de l'allemand par Henri Jourdan, Bernard Grasset, in-8.

PERIODIQUES

1918. E.-P. DARGAN. — *Studies in Balzac : a critical analysis of réalism. Modern Philology*, nov., p. 351-370.
1919. E.-P. DARGAN. — *Studies in Balzac : his general method. Modern Philology*, juillet, p. 113-124.
1922. René DUMESNIL. — *Journalistes et journaux du temps de la Comédie Humaine, Mercure de France*, v. 156 (série moderne), p. 343-61.
1925. R. P. BOWEN. — *Balzac's interior descriptions as an element in characterization, Publications of the Modern Language Association*, juin, p. 289-302.

PÉRIODIQUES

ŒUVRES LUES :

Dans l'édition Conard, Paris, 1910, in-8 :

Œuvres inédites de jeunesse : *L'Education Sentimentale* (première version).

Notes de voyage : I. *Italie, Egypte, Palestine, Rhodes*. — II. *Asie Mineure, Constantinople, Grèce, Italie, Carthage*.

Théâtre.

Bouvard et Pécuchet.

Correspondance.

Dans l'édition Garnier, Paris, 1936, in-12 :

Madame Bovary.

Salammbô.

L'Education Sentimentale.

La Tentation de Saint-Antoine.

Trois Contes.

RÉFÉRENCES

1868. Charles BAUDELAIRE. — *L'Art romantique*, Lévy, in-18.
1878. Georges SAND. — *Questions d'art et de littérature*, Calmann-Lévy, in-12.
1881. Emile ZOLA. — *Les Romanciers naturalistes*, Charpentier, in-12.
1882. Maxime DU CAMP. — *Souvenirs littéraires*, Hachette, in-8.
1883. F. BRUNETIÈRE. — *Le roman naturaliste*, Lévy, in-12.
1883. Paul BOURGET. — *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, in-16.
1886. Paul BOURGET. — *Etudes et Portraits*, Lemerre, in-16.
1892. Guy de MAUPASSANT. — *Notice en tête de Correspondance*, Charpentier, in-12.
1893. Jules de GAULTIER. — *Le Bovarysme*, Cerf, in-8.
1895. Caroline de COMMANVILLE. — *Souvenirs sur Flaubert*, Ferroud, in-8.
1905. René DUMESNIL. — *Flaubert, son hérité, son milieu, sa méthode*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, in-8.
1909. René DESCHARMES. — *Gustave Flaubert, sa vie, son caractère, ses idées avant 1857*, Ferroud, in-8.
1910. Guy de MAUPASSANT. — *Etude sur Gustave Flaubert*, Œuvres Posthumes, Conard, in-8.
1912. Louis BERTRAND. — *Gustave Flaubert*, Mercure de France, in-18.
1912. René DESCHARMES. — *Autour de Flaubert*, Mercure de France, in-12.
1913. E.-L. FERRÈRE. — *L'esthétique de Flaubert*, Conard, in-8.
1914. Albert THIBAUDET. — *Gustave Flaubert*, Plon, in-12.

1915. Edouard MAYNIAL. — *La jeunesse de Flaubert*, Mercure de France, in-12.
1921. René DESCHARMES. — *Autour de Bouvard et Pécuchet*, St-Andrée et Macrou, in-4°.
1927. Antoine ALBALAT. — *Gustave Flaubert et ses amis*, Plon, in-12.
1927. Edouard MAYNIAL. — *Flaubert et son milieu*, Nouvelle Revue Critique, in-12.
1927. Louis HOURTICQ. — *La Vie des Images*, Hachette, in-4° (p. 210 et s.).
1928. René DUMESNIL. — *La Publication de Madame Bovary*, Amiens, Malfère, in-16.
1929. René DUMESNIL. — *En marge de Flaubert*, Librairie de France, in-12.
1930. GÉRARD-GAILLY. — *Les fantômes de Trouville*, Paris, Renaissance du Livre, in-8.
1931. P. DEMOREST. — *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Modernes, in-8.
1932. GÉRARD-GAILLY. — *L'unique passion de Flaubert*, Paris, Le Divan, in-16.
1933. René DUMESNIL. — *Gustave Flaubert*, Desclée de Brouwer, in-12.
1936. Gabrielle LELEU. — *Madame Bovary. Ebauches et fragments inédits*, Conard, in-8.
1936. René DUMESNIL. — *L'éducation sentimentale de Flaubert*, Société d'éditions littéraires et techniques, in-16.
1936. René DUMESNIL. — *Le Réalisme*, Paris, J. de Gigord, in-8.
- Le Journal des GONCOURT.*
- La Correspondance de ZOLA.*

PÉRIODIQUES

1888. Guy de MAUPASSANT. — *Préface à Pierre et Jean*, supplément littéraire du *Figaro*, samedi 7 juin.
1921. Pierre MONNIER. — *Gustave Flaubert coloriste*, *Mercure de France*, 1^{er} déc., p. 401-419.

1926. Daniel MORNET. — *La méthode historique de Salammô et la méthode historique d'Ernest Feydeau, Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin, p. 201-212.
1933. Jean CANU. — *La « couleur normande » de Madame Bovary, Publications of the Modern Language Association*, mars, p. 167-208.
- Jean CANU. — *Littérature et géographie, Publications of the Modern Language Association*, septembre, p. 919-942.

LES GONCOURT

ŒUVRES LUES :

Dans l'Édition internationale :

1866. *Idées et Sensations*, in-8.
1868. *Les Hommes de Lettres* (Charles Demailly), in-12.

Dans l'Édition Charpentier :

1864. *Renée Mauperin*, in-12.
1880. *La Du Barry*, in-12.
1882. *Germinie Lacerteux*, in-12.
1885. *Lettres de Jules de Goncourt*, in-12.
- 1887-1896. *Le Journal des Goncourt*, in-16.
1888. *Préfaces et Manifestes Littéraires*, in-16.
1891. *Madame de Pompadour*, in-12.
1894. *L'Italie d'hier, notes de voyage* (1855-56), in-16.
1918. *La Fille Elisa*, in-18.

Dans l'édition définitive Fasquelle-Flammarion, Paris, 1921-1936, in-12 :

- Manette Salomon*, avec un postface de Lucien Descaves.
- Madame Gervaisais*, avec un postface de Gustave Geoffroy.
- Les Frères Zemganno*, avec un postface de Léon Hennique.

La Faustin, avec un postface de Lucien Descaves.

Chérie, avec un postface de J.-H. Rosny aîné.

Editions diverses :

1890. *Sœur Philomène*, Lemerre, in-16.

1880. *Watteau*, Quantin, in-4°.

La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs, Flammarion,
sans date, in-16.

1912. *La Femme au XVIII^{me} siècle*, Fasquelle, in-16.

RÉFÉRENCES

1866. Emile ZOLA. — *Mes Haines*, Charpentier, in-12.

1880. Emile ZOLA. — *Le Roman expérimental*, Charpentier, in-12.

1881. Emile ZOLA. — *Les romanciers naturalistes*, Charpentier,
in-12.

1885. Paul BOURGET. — *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, in-12.

1885. H. CÉARD. — *Lettres de Jules de Goncourt*, avec introduction, Charpentier, in-12.

1886. Alphonse DAUDET. — *Souvenirs d'un homme de lettres*,
Mercure de France, in-12.

1888. Jules LEMAITRE. — *Les Contemporains*, III, Lacène et
Oudin, in-12.

1888. Anatole FRANCE. — *La vie littéraire*, I, *A propos du Journal des Goncourt*, Calmann-Lévy, in-12.

1889. Alidor DELZANT. — *Les Goncourt*, Charpentier, in-12.

1890. E. HENNEQUIN. — *Etudes de critique scientifique*, Perrin,
in-12.

1891. Jules HURET. — *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, in-12.

1898. René DOUMIC. — *Etudes sur la littérature française*, II, Perrin, in-12.

1905. Emile FAGUET. — *Propos littéraires*, III, Lacène et Oudin,
in-12.

1905. G. PELLISSIER. — *Etudes de littérature et de morale contemporaine*, Cornély, in-12.
1910. Madame Alphonse DAUDET. — *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, Fasquelle, in-16.
1913. Pierre MARTANO. — *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, in-12.
1918. Léon DEFFOUX. — *L'immortalité littéraire selon M. de Goncourt*, Paris, M. Delsalle, in-16.
1920. P. SABATIER. — *L'esthétique des Goncourt*, Hachette, in-8.
1920. Léon DEFFOUX et Emile ZAVIE. — *Le groupe de Médan*, Paris, Payot, in-16.
1921. Léon DEFFOUX. — *Des origines de l'Académie Goncourt*, Mercure de France, in-8.
1927. J.-H. Rosny Aîné. — *Mémoires de la vie littéraire*, Crès, in-16.
1927. Ernest SEILLÈRE. — *Les Goncourt moralistes*, éditions de la Nouvelle Revue Critique, in-12.
1929. Léon DEFFOUX. — *Le naturalisme*, Paris, les Œuvres Représentatives, in-16.
1936. René DUMESNIL. — *Le Réalisme*, J. de Gigord, in-8.

PÉRIODIQUES

1865. F. de LAGENVAIS. — *Renée Mauperin, Germinie Lacerteux*, Revue des Deux Mondes, 3^{ime} période, LV, p. 1061-69.
1932. P. FLEURIOT DE LANGLE. — *Rome des Goncourt*, Figaro, 2 janv.

Correspondance de FLAUBERT et de ZOLA.

ZOLA

ŒUVRES LUES :

Dans l'édition Charpentier :

1874. *Le Ventre de Paris*, in-16.
1878. *La Curée*, in-16.

1879. *Mes Haines*, in-18.
1880. *Nana*, in-12.
1883. *Au Bonheur des Dames*, in-16.
1914. *L'Œuvre*, in-12.
1920. *La Joie de Vivre*, in-12.
1920. *La Bête Humaine*, in-16.

Dans l'édition Bernouard, Paris, 1927-1929, in-8 :

- La Fortune des Rougon.*
La Conquête de Plassans.
La Faute de l'Abbé Mouret.
Le Roman Expérimental.
Les Romanciers naturalistes.
La Terre.
Le Rêve.
Correspondance, 1851-71, 1872-1902.

Editions diverses :

1867. *Edouard Manet*, Dentu, in-12.
L'Assommoir, Flammarion, sans date, in-4°.
Germinal, Flammarion, sans date, in-4°.
1934. *Une page d'Amour*, Nelson, in-16.

RÉFÉRENCES

1880. Camille BERRIAT et Albert HEIMANN. — *Petit Traité de littérature naturaliste d'après les maîtres*, Paris, L. Vannier, in-12.
1882. Paul ALEXIS. — *Notes d'un ami*, Charpentier, in-12.
1885. Jules LEMAITRE, — *Les contemporains*, I, Lacène et Oudin, in-12.
1889. Paul BOURGET. — *Etudes et Portraits*, Lemerre, in-16.
1891. Jules HURET. — *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, in-12.

1894. Antoine LAPORTE. — *Le naturalisme ou l'immoralité littéraire*, Paris, rue Séguier, in-12.
1896. Edouard TOULOUSE. — *Emile Zola. Enquête médico-physiologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Paris, Société d'Éditions Scientifiques, in-12.
1896. Antoine LAPORTE. — *Zola contre Zola*, Paris, A. Laurent-Laporte, in-12.
1898. René DOUMIC. — *Études sur la littérature française*, Plon, in-12.
1902. E. FAGUET. — *Propos littéraires*, I, Société française d'imprimerie et de librairie, in-12.
1903. Maurice LE BLOND. — *Emile Zola, son évolution, son influence*, Paris, éditions du Mouvement Socialiste, in-16.
1905. H. DESSIGNOLE. — *La question sociale dans Zola*, Paris, C. Clavreuil, in-12.
1906. Henri MASSIS. — *Comment Zola écrivait ses romans*, Paris, Fasquelle, in-12.
1907. Henri MARTINEAU. — *Le roman scientifique d'Emile Zola*. Paris, J. B. Baillièrre et fils, in-8.
1908. Edmond LEPELLETIER. — *Emile Zola*, Mercure de France, in-12.
1924. Léon DEFFOUX et Emile ZAVIE. — *Le groupe de Médan*, Payot, in-16.
1928. Sydney Barlow BROWN. — *La peinture des métiers et des mœurs professionnelles dans le roman d'Emile Zola*, Montpellier, Imprimerie de la Charité, in-8.
1929. Léon DEFFOUX. — *Le naturalisme*, Paris, Les Œuvres représentatives, in-16.
1931. P. MARTINO. — *Le Naturalisme français*, Armand Colin, in-16.
1931. Denise LEBLOND-ZOLA. — *Emile Zola raconté par sa fille*, Fasquelle, in-12.
1931. Marcel BATILLAT. — *Emile Zola*, Paris, Rieder, in-12.

1931. LÉON DEFPOUX. — *La publication de l'Assommoir*, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, Paris, in-16.
1932. ALFRED BRUNEAU. — *A l'ombre d'un grand cœur, souvenirs d'une collaboration*, Fasquelle, in-12.
1932. STÉPHANE MALLARMÉ. — *Dix-neuf lettres de Stéphane Mallarmé à Emile Zola*, Paris, Jacques Bernard, in-16.
1936. JOHN REWALD. — *Cézanne et Zola*, Paris, Sedrowski, in-8.
1937. MAURICE LE BLONC. — *La publication de la Terre*, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, in-12.
1938. DENIS SAURAT. — *Perspectives*, Stock, in-12.

PÉRIODIQUES

1883. GUY DE MAUPASSANT. — *Romanciers contemporains. Emile Zola*, Revue Bleue, 10 mars, p. 289-94.
1923. E. CAROL-BÉRARD. — *L'intelligence musicale de Zola*, Revue des Revues, v. 155, p. 187-93.
-

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
--------------------	---

Le milieu chez Balzac

INTRODUCTION

Sa théorie du milieu

Ses connaissances scientifiques ; influence de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire ; l'homme déterminé par les conditions climatiques de son pays, par son époque, par son métier, par sa ville, par son quartier ; influence réciproque de l'homme sur le milieu : sa maison, sa chambre.	17
--	----

CHAPITRE I

Le milieu intérieur

Longueur et place de la description : <i>Le Père Goriot</i> ; valeur pittoresque des milieux, amour de Balzac pour l'archéologie et pour la peinture ; un milieu qui combine la valeur pittoresque avec la valeur psychologique : <i>La Recherche de l'Absolu</i> ; style minutieux de guide ; encombrement des intérieurs en contraste avec la sobriété de Flaubert ; l'antithèse des milieux ; le symbolisme social, comparaison avec Zola, Flaubert, les Goncourt ; importance du milieu non pour l'individu, mais pour la classe : la maison Thuillier ; procédé d'évaluation ; l'appartement Marnette, l'appartement Crevel ; avis divergents de Flaubert et des Goncourt sur ce procédé ; Balzac est totalement incapable de peindre un milieu distingué ; son goût flamboyant, son manque d'expérience ; l'imprécision de ses milieux élevés : salon de Madame de Beauséant, de la duchesse de Langeais ; comparaison entre le boudoir de la comtesse Feodora et celui de Madame Dambreuse ; puissance souveraine de Balzac peintre du milieu intérieur	25
--	----

CHAPITRE II

Le milieu extérieur

Balzac n'a qu'une connaissance superficielle de la campagne ; comment sa nature est conventionnelle ; exception : <i>Les Chouans</i> ; son coup d'œil pratique : <i>Le Médecin de Camille</i>	
---	--

pagne, Le Curé de Village ; ses personnages réagissent peu devant la nature : contraste *Les Paysans-La Terre* ; une nature aussi influée qu'influante : *Le Lys dans la Vallée* ; *Le Lys dans la Vallée*, rapprochée de *La Faute de l'Abbé Mouret* et de *Madame Bovary*

55

Le milieu chez Flaubert

CHAPITRE I

La fatalité du milieu : *Madame Bovary*

L'entrelacement et la poussée systématique des milieux les Bertaux Tostes, la Vaubyessard, Rêve de Paris, Yonville, la mesure de la mère Rolet comparée à la cabane de la paysanne dans *Le Médecin de Campagne* ; l'appel aux ressources du milieu social : première visite chez l'Abbé Bournisien ; les Comices agricoles, suprême épanouissement des milieux paysan et bourgeois ; l'adultère ; influence adoucissante du souvenir des Bertaux ; tentative d'évasion ; défaite d'Emma dans sa lutte contre le milieu ; deuxième appel au curé Bournisien ; effort pour se plaire dans la société d'Yonville ; rechute dans l'adultère ; scène des confitures chez Homais ; Rouen ; déception d'Emma à Rouen et à Yonville ; saisie des meubles et suicide ; opinion des Goncourt sur *Madame Bovary* ; causes atténuantes du suicide d'Emma ; la monotonie de la vie à Tostes, puis à Yonville ; la stupidité de la société qui y habite

77

CHAPITRE II

Le milieu mental et les idées reçues : L'Éducation sentimentale

Le milieu social posé par le dialogue, les idées reçues ; comparaison avec l'argot de Balzac et des Goncourt : *Un grand homme de Province à Paris* ; *Charles Demailly* ; l'argot chez Zola : *L'Assommoir* ; *L'Éducation sentimentale*, tableau de la société parisienne entre 1830-1860 ; les idées reçues de Frédéric sur Paris, et leur confrontation avec la réalité ; Frédéric reporteur ; les gens classés par leurs « mots » ; contrastes de milieux et d'idées reçues ; les gens considérés uniquement en raison de leur fonction sociale ; déformation d'esprit amenée par le milieu professionnel ; intention satirique de Flaubert ; comparaison entre le milieu social de Flaubert et celui des Goncourt ; l'exposition de Garnotelle, les hôtes de Barbison (*Manette Salomon*) vus par Flaubert

111

Le milieu chez les Goncourt

CHAPITRE I

Le milieu intérieur

Influence de l'histoire sur les Goncourt : leur méthode comparée avec celle de Flaubert, de Zola et de Balzac ; influence de la critique d'art et de la passion des bibelots : rapprochement avec Balzac ; un milieu « vécu » et sobre : la chambre de Mademoiselle de Verandeuil ; frénésie habituelle du détail : la ferme des Bertaux — l'appartement de Madame Gervaisais ; le frisson mystérieux des choses : l'atelier de Coriolis comparé avec la galerie du cousin Pons ; le caractère nerveux des personnages Goncourt ; la séduction, puis la tyrannie des choses sur leur esprit 135

CHAPITRE II

Le milieu extérieur

Personnification de la nature ; comparaison entre les gorges d'Apremont de *Manette Salomon* et de *L'Education sentimentale* ; absorption du personnage dans la nature ; influence de la peinture sur le paysage Goncourt ; pour eux, la peinture est avant tout la couleur ; rapprochement avec Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), contraste avec Flaubert (*Salammô*) ; ressemblance entre les descriptions Goncourt et les toiles impressionnistes ; Zola et les impressionnistes : sa défense du groupe des Bâtignolles est inspirée, plus par le goût de la lutte, que par un penchant naturel pour l'art ; brutalité de ses couleurs ; restauration de la ligne et de la perspective dans son paysage ; manque d'originalité ; romantisme fondamental ; effort des Goncourt pour peindre même en prose ; avis défavorable des critiques sur cette innovation, qui les éloigne des naturalistes purs ; prédominance du milieu extérieur sur le milieu intérieur et le milieu social ; gratuité de la description 153

CHAPITRE III

Le milieu social

Procédé d'énumération ; goût des originaux ; la différenciation, et non pas le rapprochement, des figurants : l'opposé de la méthode de Flaubert ; l'esprit de caste : *Manette Salomon* ; fébrilité de mouvement du milieu social comparé avec la puissance de Zola : le boulevard de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir* ; diminution progressive de l'influence du milieu social et apothéose du milieu phy-

sique : Charles Demailly, Germinie Lacerteux, Manette Salomon, Madame Gervais ; achèvement vers le milieu épique des Rougon-Lacquaret	173
---	-----

Le milieu chez Zola

INTRODUCTION

Le roman documentaire

Influence du journalisme ; de Taine ; application de la théorie de l'hérédité et des milieux dans le roman ; influence de Claude Bernard : le roman expérimental	193
--	-----

CHAPITRE I

Le milieu extérieur

Le panthéisme de Zola comparé à celui des Goncourt ; « l'odographie » ; abus de la description : <i>La Faute de l'Abbé Mouret</i> ; le rythme de la description ; intentions symphoniques et intentions humaines dans <i>Une Page d'Amour</i> ; appréciations différentes de Mallarmé et de Cézanne ; le symbolisme ; l'apogée de la description chez Zola : <i>La Terre</i>	203
--	-----

CHAPITRE II

Le milieu social

Son importance ; les basses classes ; l'homme-mécanique ; le moderne des Goncourt et le moderne de Zola : <i>Le Ventre de Paris</i> , <i>Au Bonheur des Dames</i> ; extérieur, fonctionnement, influence sur les gens qui y travaillent ; la banalité ; le problème de l'intrigue ; les conditions requises pour le succès du roman documentaire ; <i>L'Assommoir</i> , réalisation de ces conditions ; la simplicité de l'intrigue en contraste avec celle de Balzac ; l'action constituée par l'influence du milieu sur deux « patients » ; l'influence du milieu social sur Coupeau : l'alcoolisme ; l'influence du milieu social sur Gervaise : l'adultère ; influence du milieu physique (l'immeuble), sur Gervaise : l'ivrognerie, la faim, la prostitution ; mort de Coupeau et de Gervaise ; Nana, produit du milieu ; signification sociale de <i>L'Assommoir</i> : <i>L'Assommoir-Les Misérables</i> ; le socialisme de Zola : <i>Germinal</i> , plus grande étude du milieu dans le roman du XIX ^e siècle ; la grève, action centrale qui met tout le milieu en mouvement ; le roman d'impartialité scientifique devient un roman à thèse	219
CONCLUSION	249
BIBLIOGRAPHIE	259

